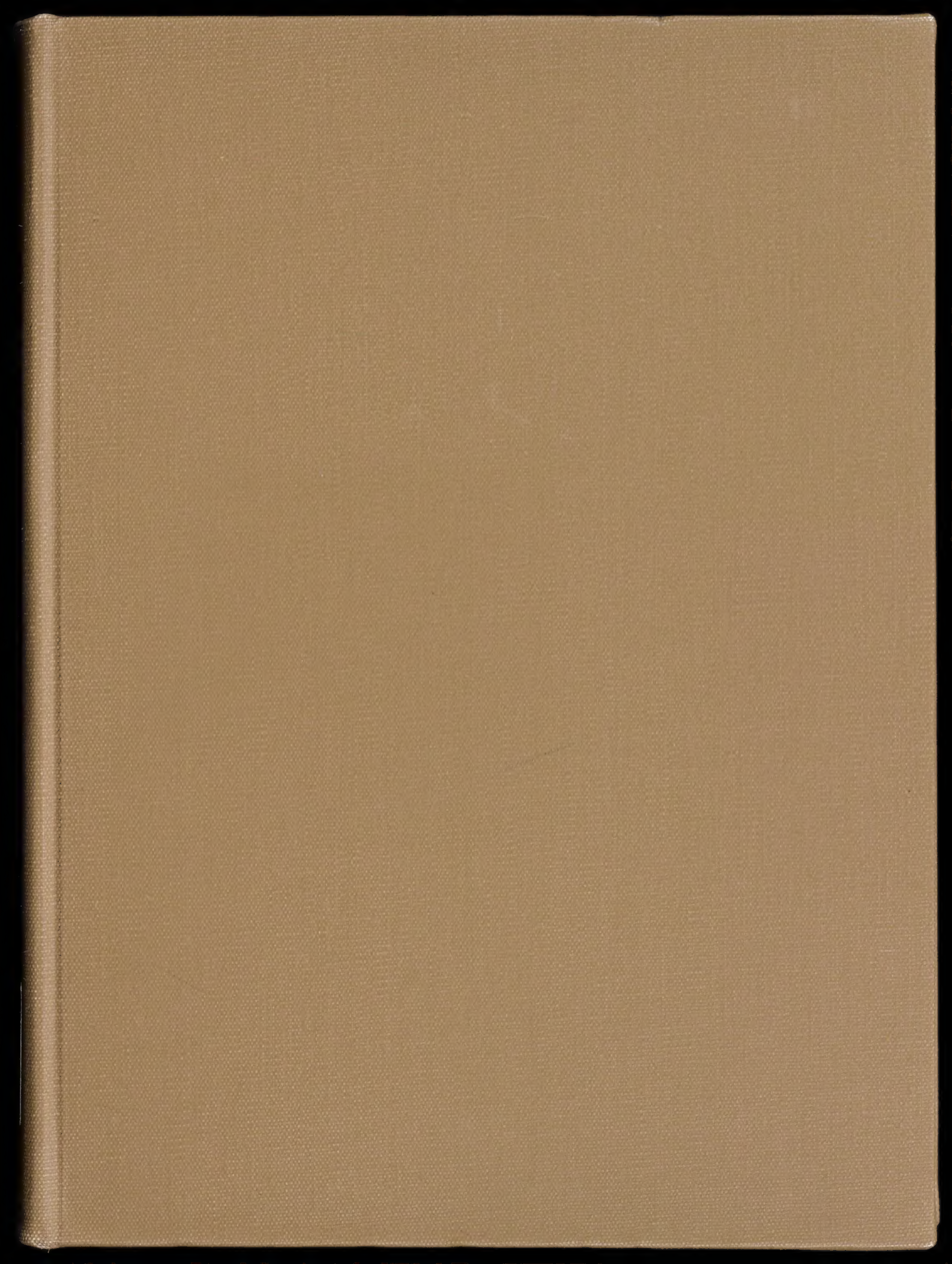
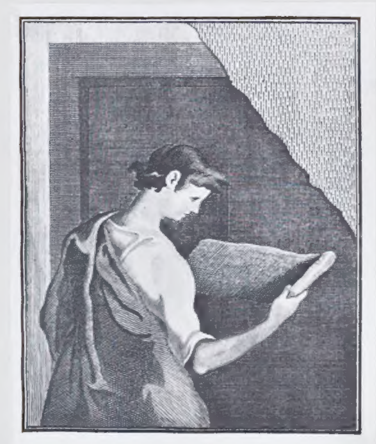






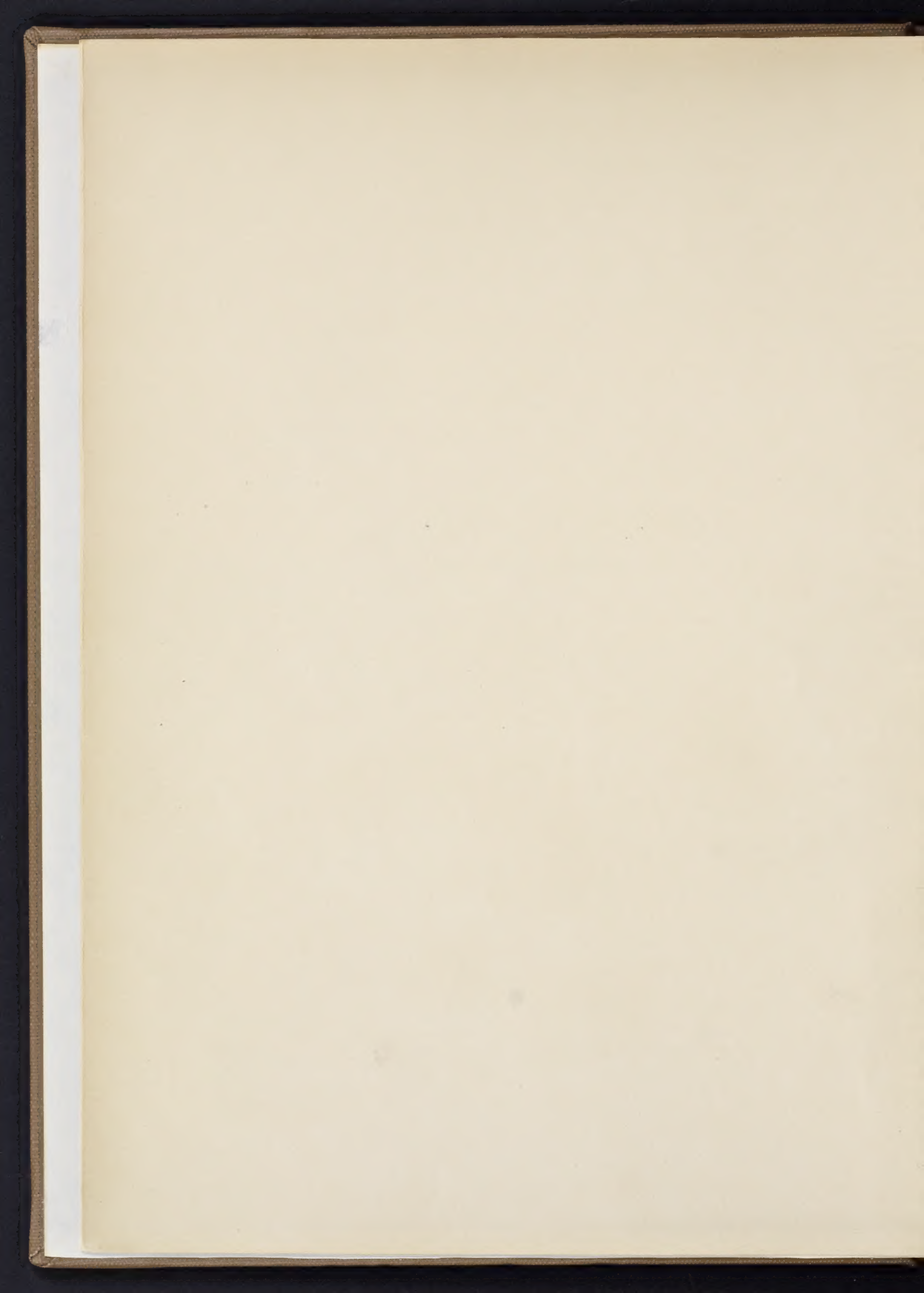


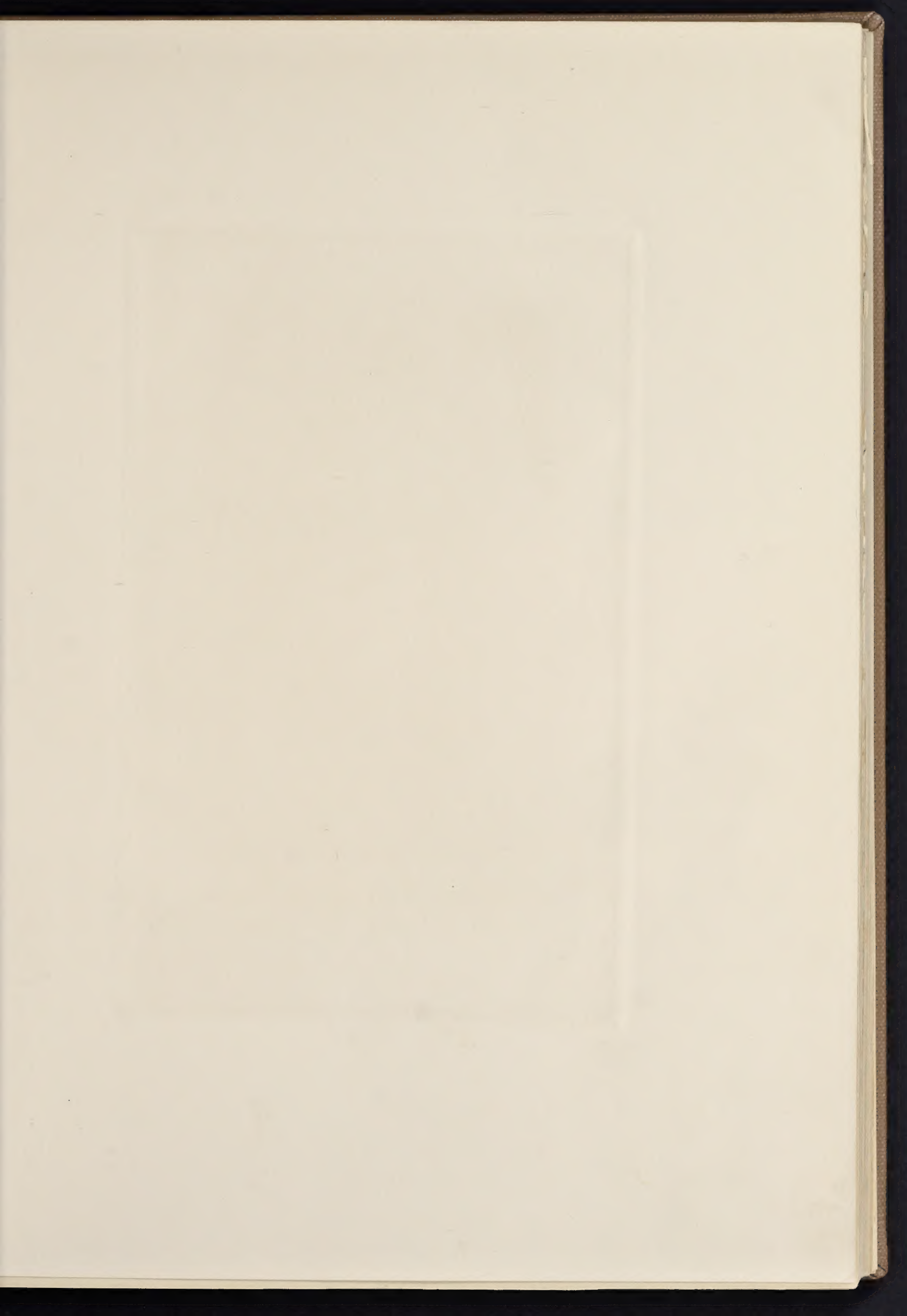


GERARD DAVID
UND SEINE SCHULE

. . . gleichwie Du vom Symbol stets, als führte Dich das Wunder, staunend zum Wesen, zu den Wurzeln, zur Musik dringst.

R. Kassner. Die Moral der Musik.







Nr. 29a. THRONENDE MADONNA. MUSEO BRIGNOLE SALE, GENUA. GRAVÜRE.

GERARD DAVID

UND

SEINE SCHULE

VON

EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN





GERARD DAVID

UND

SEINE SCHULE

VON

EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN



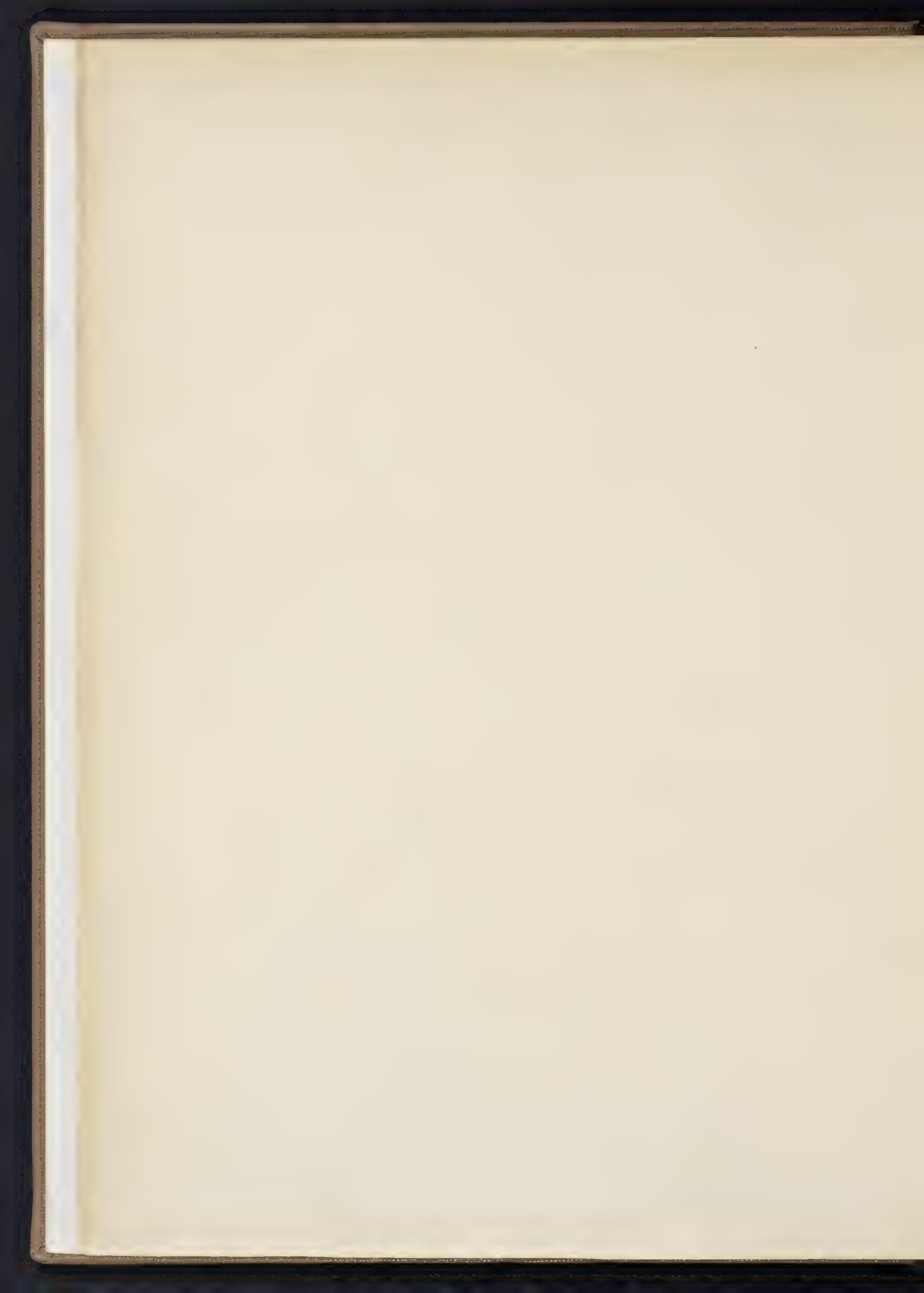
MÜNCHEN 1905
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

KGL. UNIVERSITÄTS-DRUCKEREI VON H. STÜRTZ, WÜRZBURG
GRAVÜREN UND LICHTDRUCKE DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN, MÜNCHEN

GRAF UND GRÄFIN
ALFRED DEGENFELD-SCHONBURG

GEWIDMET IN DANKBARKEIT

FÜR DIE DEM WERDENDEN BUCHE
GEWÄHRTE GASTFREUNDSCHAFT



VORWORT

Teil I der vorliegenden Arbeit wendet sich an alle, die sich für die künstlerische Persönlichkeit von Gerard David und für seinen Zusammenhang mit den Erscheinungen des Niederländischen Quattrocento interessieren könnten.

Teil II will in kritisch sichtendem und historisch registrierendem Sinne die wissenschaftlich bedeutsamen Merkmale zusammenstellen und als Katalog dienen für das Werk des Meisters und seiner Schule.

Allen Forschern und Sammlern, die mich bei der Zusammenstellung des umfangreichen Materials unterstützt haben, sei auch an dieser Stelle Dank gesagt.

HEIDELBERG, Frühjahr 1905.

E. v. B.



INHALTS-VERZEICHNIS

Teil I

Gerard David und seine Kunst

Vorwort.

Kapitel I. Leben und Umgebung. — Seite

Die Urkunden . . . 1
Brügge . . . 4

Kapitel II. Die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit.

Die holländische Tradition . . . 12
Die neuen Einflüsse . . . 13
Die Reife . . . 15
Der Antwerpener Einfluss . . . 17

Kapitel III. Der geistige Gehalt der Darstellungen.

Der Stoff . . . 20
Die geistige Atmosphäre . . . 22
Die Formulierung der psychischen Werte . . . 23

Kapitel IV. Die Zeichnung.

Die Einzelform . . . 34
Die lineare Komposition . . . 37
Die Räumlichkeit . . . 39
Die Einzelelemente der Landschaft . . . 44
Landschaft und Freiraum . . . 49

Kapitel V. Die Farbe.

Die Einzelfarbe . . . 57
Der Ton . . . 58
Die Farbenrhythmik . . . 60
Die Gegenfarbe . . . 62
Das Gesetz der kleinsten Intervalle . . . 63

Kapitel VI. Das Licht.

Die doppelte Tradition . . . 68
Das stilisierte Licht . . . 72
Das Licht der Wirklichkeit . . . 74

Teil II

Kritisches Verzeichnis der Werke

A. Der Meister

Vorbemerkung . . . 79
Die künstlerische Herkunft . . . 81

I. Die ersten Jugendwerke.

1. Triptychon. Sammlung Layard, Venedig und Museum Antwerpen . . . 85
2. Geburt Christi. Museum Pest . . . 89
3. Geburt Christi. Sammlung von Kaufmann, Berlin . . . 93
4. Anbetung der Könige. Uffizien Florenz . . . 94
5. Altarflügel. Sammlung von Kaufmann, Berlin . . . 96
6. Hieronymus. Sammlung Salting, London . . . 98

II. Die neuen Einflüsse.

7. Madonna mit Kind. Sammlung Traumann, Madrid . . . 100
8. Madonna mit Kind. Sammlung Béthune, Brügge . . . 102

Seite
9. Madonna mit Kind. Kaiser Friedrich Museum, Berlin 103
10. Stammbaum Jesse. Museum, Lyon 104
11. Altarflügel. Sammlung R. Kann, Paris 108
12. Marienaltar. Louvre, Paris 111
13. Beweinung unter dem Kreuz. Sammlung Johnson, Philadelphia 116
14. Anbetung der Könige. Pinakothek, München 117
15. Thronende Madonna. a) Museum, Darmstadt, und 15 b 120
16. Thronende Madonna. Sammlung Johnson, Philadelphia 122
17. Geburt Christi. Nachtstück. a) Museum, Wien, und 17 b—e 124

III. Die Reife.
18 20. Die ersten Meisterwerke.
18a) Urteil des Kambyses. 18b) Schindung des Sisamnes. Städtisches Museum, Brügge . . 127
19. Kanahochzeit. Louvre, Paris, und 19a—c 138
20. Anbetung der Könige. Museum, Brüssel, und 20a u. b 143
21—25. Die Landschaftsdarstellungen.
21. Taufe Christi. Städtisches Museum, Brügge 145
22. Domherr und Heilige. National-Gallery, London 149
23. Hieronymus. Staedelsches Institut, Frankfurt a. M. 151
24. Ruhe auf Flucht. a) Sammlung P. Bosch, Madrid, und 24 b 152
25. Katharinenvermählung. a) Academia di San Luca, Rom, und 25 b—d 154
26. Gottvater mit Engeln. Sammlung Schickler, Paris 157
27—31. Die Altarwerke.
27. Katharinenaltar. National-Gallery, London 158
28. Abendmahlsaltar. Museum, Rouen 160
29. Altartafeln. Museo Brignole Sale, Genua 164
30. Michaelsaltar. Gemäldegalerie, Wien 167
31. Annenaltar. Agnew a. Sons, London und Lady Wantage, Lockinge 168
32. Vier Altartafeln. Kais. Friedr. Museum, Berlin 172
33. Verkündigung. Fürstl. Hohenzollernsche Sammlung, Sigmaringen, und 33a 173
34. Kreuzigung. Kais. Friedr. Museum, Berlin 175

IV. Der Antwerpener Einfluss und die Werkstatt.
35. Golgatha. Museo Brignole Sale, Genua 178
36. Transfiguration. Notre Dame, Brügge 179
37. Madonna dem Kind die Suppe reichend. Sammlung Traumann, Madrid, und 37 a—c . . 180
38. Anbetung der Könige. National-Gallery, London 184
39. Ruhe auf Flucht. Sammlung R. Kann, Paris, und 39a 186
40. Heilige Familie. Sammlung Le Roy, Paris, und 40 a—b 188
41. Beweinung unter dem Kreuz. National-Gallery, London, und 41 a—f 190
42. Gethsemane. Museum, Strassburg 193
43. Kreuzabnahme. Sammlung Carvallo, Paris, und 43a 195

B. Die Schule

Vorbemerkung.
I. Albert Cornelis.
No. 44 200
II. Ambrosius Benson.
No 45 - 63 202
III. Adriaen Isenbrandt.
No. 64—93 209
Werkstätte Adriaen Isenbrandts 219
No. 94—116 219
IV. Einzelne Schulwerke.
No. 117—130 223

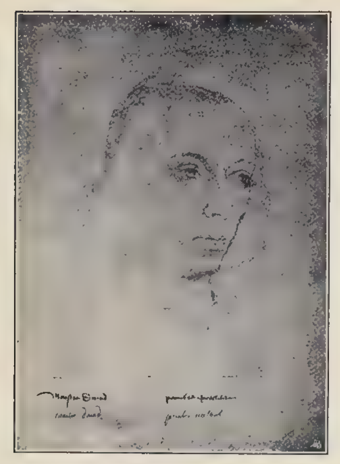
C. Anhang

Irrige Zuweisungen 1—10 231
Namen- und Ortsregister 235

ERSTER TEIL

GERARD DAVID UND SEINE KUNST





GERARD DAVID. ZEICHNUNG NACH DEM SELBSTPORTRAT AUF NO. 28. BIBLIOTHEK. ARRAS

KAPITEL I

LEBEN UND UMGEBUNG

Gerard David war Holländer von Geburt. Den grössten Teil seines Lebens hat er in Brügge zugebracht. Die ererbten Traditionen seiner Heimat und die Erscheinungen, denen sich der Zugewanderte in der grossen Kunst-Metropole gegenüber sah, haben die Eigenart seiner Kunst bestimmt.

Die Urkunden.

Über die Lebensdaten des Meisters ist nur wenig bekannt. Die alten Quellen nennen kaum mehr als seinen Namen. Karel van Mander, der grosse Biograph der Niederländer, weiss im Anfang des 17. Jahrhunderts nicht mehr über ihn zu melden, als dass Pieter Pourbus ihn als hervorragenden Künstler hoch geschätzt habe. Erst Weale, der unermüdliche Erforscher der Brügger Archive, hat einiges Material beigebracht, aus dem in grossen Zügen die wichtigsten Lebensdaten sich ergeben. Weale war es, der den Meister, dessen Name selbst völlig in Vergessenheit geraten war, zu neuem Leben erweckt hat. Erst seit 1863 weiss die Kunstgeschichte von einem Gerard David; darum wird immer, wenn dieser Name genannt wird, dankbar auch des Mannes gedacht werden müssen, der für alle weitere Forschung die unentbehrliche urkundliche Grundlage schuf.

Meister Gerard ist geboren als der Sohn eines Jan David in Ouwater in Holland. Das Geburtsjahr ist unbekannt. Im Jahre 1483 kommt er nach Brügge. Am 14. Januar 1484 findet er Aufnahme in die Lukasgilde — die Malerzunft — und zwar als Meister. Die Lehr- und Wanderjahre liegen hinter ihm. Zum mindesten muss er ein angehender Zwanziger sein. Der annähernden Datierung der Geburt kommt das Selbstporträt auf der Abendmahlstafel in Rouen zu Hilfe, nach dem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die umstehende Zeichnung angefertigt wurde. Er erscheint da allerhöchstens als angehender Fünfziger. Da für die Entstehung der Tafel das Jahr 1509 urkundlich beglaubigt ist, so wird Meister Gerard um das Jahr 1460 geboren sein.
In Brügge gelangt er rasch zu Ansehen. Bald schon zählt er unter die Meister, die bei Vergebung von Aufträgen der Stadt Berücksichtigung finden. Die Stadtrechnungen vom Jahre 1488 bringen davon die erste Kunde. Der letzte beglaubigte Auftrag, den er für die Stadt auszuführen hat, ist vom Jahre 1498. Langsam ist dann seine Stellung immer bedeutsamer geworden. Im Jahre 1488 ist er noch vierter unter den sechs Geschworenen (Vinder), die dem Vorsteher der Gilde in der Verwaltung seines Amtes zur Seite stehen. 1495—96 und 1498—99 ist er erster Vinder. Das Jahr 1501 sieht ihn als Vorsteher der Gilde. Inzwischen aber hat sich ein für sein Leben weit wichtigeres Ereignis vollzogen. Er heiratet im Jahre 1496 Cornelia Cnoop, Tochter des Jacob Cnoop, Vorsteher der Goldschmiedezunft. Ein erster Goldschmied in einer Handelsstadt von dem Range Brügge's konnte nur ein Mann einer hohen sozialen Position sein; er musste zu den reichsten und angesehensten Männern der Stadt zählen. Man braucht nur an die soziale Stellung eines ersten Juweliers von Frankfurt oder London zu denken, um aus solcher Verbindung den Rückschluss auf die angesehene soziale Stellung des Meisters zu ziehen. Wenn je in seinen Lehr- und Wanderjahren Geldsorgen ihn geplagt haben sollten, so mussten diese Zeiten für ihn längst vorüber sein. Seine Ehe gab ihm vollends die ganze Sicherheit und materielle Sorglosigkeit der Existenz. Und immer weiter rückt er hinauf in die Zahl der ersten Bürger der Stadt. Im Jahre 1508 wird er Mitglied der Gesellschaft „Unserer Lieben Frau zum Trockenen Baum“ — Gheselcepe van onser liever vrauwen ten droghen bome. — Zweck der Gesellschaft war die Erhaltung einer gleichnamigen, der Gottesmutter geweihten, den Franziskanern gehörigen kleinen Kapelle, halbwegs zwischen Dam und Sluis, also ein gut Stück ausserhalb Brügge gelegen. Vermutlich gab ein dürrer Baum in der Nähe den Anlass zu dem Namen, der sich dann von der Kapelle auf die Gesellschaft übertrug. Als Mitglieder waren nur Laien eingetragen, keine Geistlichen oder Ordensbrüder. Die Pflichten beschränkten sich auf die Zahlung eines jährlichen Beitrages. Möglicherweise versammelte man sich an einem bestimmten Tage des Jahres zu gemeinsamer Andacht. Die Mitglieder rekrutierten sich aus den allerersten Gesellschaftskreisen. Die im

Stadtarchiv zu Brügge erhaltene, laufend ergänzte Gesellschaftsliste, führt an ihrer Spitze den Herzog Philipp den Guten von Burgund an (1419—67) und dessen Gemahlin, weiter den Thronerben Karl, den nachmaligen Karl den Kühnen (1467—77) und weiter dann die Grossen des Reiches, den ganzen hohen Adel und schliesslich die ersten Bürger der Stadt. Später wird Philipp der Schöne (1494—1506) als Mitglied eingetragen. Das Gesellschaftsregister liest sich wie ein Verzeichnis der Obersten, wie eine Clique der Vornehmen. Es muss zum guten Ton gehört haben, hier Aufnahme zu finden. Möglicherweise war der jährlich zu entrichtende Betrag, der auch noch anderen Zwecken der Franziskaner dienen mochte, so hoch, dass nur den wohlhabendsten unter den Bürgern der Zutritt offen stand. Auf Fol. 32 findet sich der Name des Meester Gheeraert Davit, scildre. Dass dieser sich in materiell unabhängiger Lage befand, beweist die Schenkung, die er im folgenden Jahre dem Karmeliter-Nonnen-Kloster von Zion in Brügge machte. Auch da tritt er in der Gesellschaft der vornehmsten Bürger der Stadt auf. Das Kloster war im Jahre 1488 gegründet worden. Langsam wachsen Kirche und sonstige Baulichkeiten aus den Stiftungen reicher Patrone heran. Hauptstifter und Patron ist Martin Reyngout, einer der ersten Bürger der Stadt, Mitglied des Rats, Schatzmeister und Schöffe. Daneben nennt die Errichtungsurkunde eine grosse Anzahl anderer grosser und kleiner Stifter und als sie dazu kommt, die kleinsten Stifter in summarischen Gruppen aufzuzählen, da fügt sie liebenswürdig und naiv hinzu: vele cleene maken een groot. Die Schenkungen nahmen solchen Umfang an, dass im Jahre 1499 der hohe Chor geweiht werden konnte. Die Urkunde nennt dann Namen auf Namen mit all den einzelnen Stiftungen der Altäre, Kirchenfenster, Glocken, der Beichtstühle, Uhren, Leuchter, Messgewänder und so fort. Da hat auch Meister Gerard nicht zurückstehen wollen. Im Jahre 1509 stiftete er das Hauptbild der Kirche, die Tafel für den Hochaltar, heute im Museum zu Rouen — een schoon tafele van olyvarwe, staende up den hooghen Outaer. — Das Holz selbst, darauf das Bild gemalt ist, wird von anderer Seite, von einer Frau van Lambyn gestiftet. An die 60 Bilder und gemalte Altäre werden dann weiterhin namhaft gemacht, die von frommen Stiftern dem reich gesegneten Kloster zugewendet wurden. Was mag aus all den Herrlichkeiten geworden sein? Das Kloster war mit all seinen Schätzen intakt geblieben bis zu seiner Auflösung durch Joseph II. im Jahre 1783. Damals kam dann alles unter den Hammer und in alle Winde sind die unersetzlichen Schätze zerstreut worden. Es war eine glückliche Fügung, dass das Hauptbild wenigstens erhalten blieb.

Die nächste Nachricht aus dem Leben des Künstlers stammt von 1515. In diesem Jahre war er in Antwerpen. Wie lange er sich dort aufgehalten ist nicht bekannt. Aber er ist bald nach Brügge zurückgekehrt.

Noch einmal werden seine Beziehungen zu dem Karmeliter-Nonnen-Kloster Zion in Brügge erwähnt. Im Jahre 1521 borgt er dem Kloster 10 Pfund Gross; im Juni

1523 wird ihm die Summe zurückgezahlt, da er schwer erkrankt war.
Im Jahre 1523 am 13. August ist er gestorben. Unter dem Turm der Liebfrauenkirche in Brügge ward ihm das Grab gerichtet, von dem heute alle Spur verschwunden ist. Die Urkunde, die von diesem Grabe berichtet, nennt den Verstorbenen einen: „schilder seer excellent ende vermaert". Sein Wappen wird beschrieben mit drei silbernen Halbmonden im blauen Felde. Auch Frau Cornelia, die neben ihm begraben worden, führte ein Wappen, 3 Knoten (cnoops, dem Namen entsprechend) in blauem Felde — ein weiteres Zeichen für die soziale Stellung des Ehepaares. Die einzige Tochter, die er hinterlassen hat, war bei seinem Tode schon verheiratet.
Das ist alles, was über den Meister urkundlich bekannt geworden ist.

* * *

Brügge. Die Kunst muss nach Brot gehen. Das ist der Grund, warum damals die Künstler aus dem ärmeren Holland dem reicheren Süden sich zuwandten. Der grösste Plastiker diesseits der Alpen, Claus Sluyter, kam von Holland her an den Hof der Herzöge von Burgund. Die Meister der unvergleichlichen Gebetbücher des Duc de Berry stammen aus Holland, aus der gleichen Gegend, von der aus die Brüder van Eyck nach Brügge übersiedeln. Und wie von Holland aus Dirck Bouts die reichere Stadt Löwen aufsucht, so ist der Holländer Gerard David nach Brügge zugewandert. Beiden Meistern hatte die Stadt Harlem ihre erste Heimat bedeutet, wie für Bouts die Urkunden, für David die stilkritischen Merkmale ergeben. Hier hatte Bouts, als er nach dem Süden sich wandte, eine reiche künstlerische Tradition hinterlassen. Diese war dann von Albert van Ouwater weiter gepflegt und dessen beiden Schülern Gerard David und Geertgen von Harlem vermacht worden. Geertgen ist jung gestorben. Die wenigen Bilder, die von ihm erhalten sind, zeigen, was die Kunst von ihm zu erwarten hatte. David hat seine Heimat in jungen Jahren verlassen. Die Tradition aber, die ihm sein Meister überliefert, hat er mitgenommen und festgehalten; und als er dann in Brügge, der Stadt eines märchenhaften Reichtums an Kunstschätzen, einer neuen Welt gegenübersteht von Formen und Stilelementen, da hat er von dem Neuen sich angeeignet, was seinen Zielen dienstbar werden konnte und hat aus der Einheit der Holländischen und der Flämischen Tradition die neue Einheit seines Stils gebildet.
Als der Meister im Jahre 1483 die Stadt Brügge betritt, da müssen die unerhörten Schätze von Werken der Malerei überwältigend auf ihn gewirkt haben. Von Gent her kannte er den gewaltigen Altar, der als das Wunderwerk der Flämischen Malerei die Erinnerung an die Eycks lebendig erhielt. Hier nun war er an der Stätte, wo der grosse Jan selbst gewirkt hatte. Hier auch war die Erinnerung an Hugo van der Goes lebendig, seinen grössten Nachfolger, der wiederholt von seinem Wohnsitz Gent aus nach Brügge berufen worden war. Als Dürer im Jahre 1521 nach

Brügge kommt, da spricht er von den köstlichen Gemälden von Jan van Eyck, von Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes und von dem „Überschwall" guter Bilder, die in den Kirchen zu sehen waren. So wird es auch dem jungen David ergangen sein; und vor dieser reichen Pracht reift in ihm der Entschluss, das was er hier sieht, sich zu eigen zu machen und aus der grossen Tradition sich die Kraft zu holen, es den grossen Vorbildern gleich zu tun. Und noch ist einer der Ersten unter den Malern Flanderns am Leben. Noch steht Memling auf der Höhe seines Ansehens und seiner Schaffenskraft. In erster Linie hat David die Grossen der vergangenen Tage, die Eycks, Rogier und Goes studiert und kopiert; daneben aber holt er sich manchen Rat von Memling, dessen Kompositionen und Formensprache er für seine eigenen Zwecke wiederholt und verarbeitet. So lebt er sich ein in das Kunstleben seiner neuen Heimat, das Vertrauen zu seinen Leistungen wächst; und als Mitte der neunziger Jahre Memling die Augen schliesst, da fällt ganz von selbst ihm die reiche Erbschaft an künstlerischem Vertrauen zu. Er ist der letzte grosse Meister jenes Flämischen Quattrocento, dessen vornehmster Wirkungskreis in Brügge zentralisiert war und das mit dem Sinken der alten Pracht der mächtigen Handelsstadt sein Ende fand. Es ist die Epoche, die die Eycks einleiten, die mit der kulturellen Blüte der Flämischen Lande zusammenfällt und die mit der Pracht ihres kulturellen Vororts, mit der Pracht der einstigen Beherrscherin der Meere selbst zu Grabe getragen wurde. Jede Generation wird verkörpert durch einen der Grossen. Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Memling. Als letzter schliesst David sich an. Als dieser die Augen schliesst, da ist Brügge längst an die zweite Stelle getreten, hat Antwerpen längst die kommerzielle und kulturelle Führung übernommen; was an jungen Kräften den neuen Zielen der neuen Tage entgegenstrebt, das findet sich in dem jungen machtvoll aufstrebenden Gemeinwesen an der Schelde zusammen. Aber es ist ein wunderbares Abendrot, das die künstlerische Kultur Brügges in den reifen Werken ihres letzten grossen Meisters erlebt, und die Verklärung, die sie hier findet, ist ihrer reichen Vergangenheit würdig.

Gerard David hat von Anfang bis zu Ende den Verfall der reichen Patrizierstadt miterlebt. Er ist Zeuge gewesen ihres allmählichen Niedergangs, ihres Unterliegens gegenüber der mächtigeren, jugendfrischeren und von der Natur immer reicher begünstigten Rivalin. Als er einzog, da war Brügge noch eine der ersten Städte der Welt. Ihre Geschichte zeigt, dass sie diese Stellung schon seit langer Zeit behauptete; dass eine Tradition der Lebensgewohnheiten, der Gebräuche, der kulturellen Faktoren sich hier herangebildet hatte, die einem Gemeinwesen den Stempel aristokratischer Geistesart aufprägt. Die kommerzielle Bedeutung der Stadt reichte zurück bis in das Ende des 13. und des 14. Jahrhunderts. Damals hatten sich Brügge, Gent und Ypern in die wirtschaftliche Herrschaft Flanderns geteilt. Solange die Tuchindustrie die erste Stelle einnimmt, hat Ypern die Führung. Dann aber tritt im 15.

Jahrhundert der furchtbare Wettbewerb Englands auf. Eine Stadt, deren Wohlstand, wie der von Ypern, ausschliesslich auf dieser einen Industrie basiert war, erliegt dem kommerziellen Ansturm und geht zugrunde. Mitte des 15. Jahrhunderts ist das einst so mächtige Gemeinwesen völlig verarmt. Schon im Jahre 1486 muss ein Drittel der Einwohner sich von Almosen erhalten. Brügge dagegen besitzt seinen Hafen und seine Bankhäuser, Gent seinen Getreidestapel; leicht wird von ihnen die Krisis überwunden. Warenhandel und Geldhandel gewinnen mehr und mehr die herrschende Bedeutung. Das aufgestapelte Kapital wird dem Umschlag dienstbar gemacht. Es sind die gleichen Entwickelungserscheinungen, die in dem Leben des Einzelnen oder des Einzelgeschlechts wie in dem eines Gemeinwesens oder einer ganzen Nation mit dem Wachstum des Kapitals verschwistert auftreten. Sie weisen zurück auf eine lange Reihe von Jahren, in denen die Geistes- und Arbeitsenergie dem Erwerb der Kapitalien zugewendet blieb. In den Geschlechtern aber der glücklichen Erben wächst schnell das Vertrauen auf den durch die grösseren Kapitalmassen erleichterten Erwerb; die eigentliche Arbeitsenergie lässt nach und die frei gewordenen geistigen Kräfte wenden sich — im niedrigen wie in einem höchsten Sinne — dem Geniessen der Lebenswerte zu. Die bekannteste Parallele zu solcher Kulturentwickelung, wie sie in Brügge auftritt, bietet die Republik Venedig. Auch dort setzt die Blüte der Kultur ein, als die politische und wirtschaftliche Expansionskraft des Staats nachlässt. In solchen Epochen ist der Boden reif, auf dem bleibende Kulturwerte erstehen.

Brügge ist im 15. Jahrhundert der Geldmarkt für das nördliche Europa. Das mächtigste Bankhaus Italiens, das Haus der Medici, muss eine eigene Filiale dort erhalten. Neben seiner Lage und der Tüchtigkeit seiner Bürger dankt es diese bevorzugte Stellung der Fürsorge der Herzöge von Burgund. Philipp der Gute (1419—1467) war der reichste Fürst seiner Zeit. Sein Staatseinkommen betrug das Vierfache dessen der Republik Florenz, das Doppelte dessen des Papstes oder des Herzogs von Mailand. Bekannt ist der Prunk seines Hofes, der unter seinem Sohne Karl dem Kühnen zu masslosester, planlosester Verschwendung ausartete, so dass dessen Tochter Maria mit dem Reich nichts erbte als Schulden. Aber Philipp, der etwas vom grossen Herrscher hat, ist stets ein guter Rechenmeister geblieben. Er wusste, dass er die wirtschaftliche Kraft der Städte seines Reiches fördern musste, um seine sicherste Einnahmequelle zu wahren. So hat unter seiner Regierung die Stadt ihre relativ ruhigsten, friedlichsten Zeiten erlebt. In ihren Mauern fand im Jahre 1430 seine mit nie gesehener Pracht gefeierte Hochzeit mit Isabella von Portugal statt. Zur Feier dieses Bundes war hier am 6. Januar 1430 der Orden vom Goldenen Vliess gestiftet worden. Im Jahre 1450 bezeichnet Philipp, der die Welt kannte, die Stadt wegen der Menge der aus- und eingehenden Waren und der Menge der dort wohnenden Kaufleute als die berühmteste Stadt der Welt. Es folgten dann bewegtere,

unruhigere Zeiten, in denen die Selbstherrlichkeit der Städte sich gegen ihren Landesherrn auflehnt; und es fehlt nicht an Kämpfen, auch der Städte untereinander. Im wesentlichen aber hat unter Philipps Regierung von den vierziger Jahren ab Ruhe geherrscht, und es bricht damit eine Zeit der Ernte an und des Ausruhens auf den erworbenen Reichtümern, die die äusserlich glänzendste aus der Geschichte der Stadt bedeutet. Zwar die wirtschaftliche Lebenskraft wird geringer; die Unternehmungslust lässt nach, in unmerklicher Wandlung geht die wirtschaftliche Eroberungspolitik von der Hand des reichen Erben in die Hand anderer und wirtschaftlich jugendlicher Gemeinwesen über. Noch aber ist der alte Glanz ungebrochen; noch ist Brügge Weltplatz für den Geldmarkt; und mächtig entfaltet sich die Blüte der Kunst. Wie später Venedig, so umgibt sich jetzt Brügge in dem Augenblick eines höchsten Reichtums, der mehr auf den Genuss des Vorhandenen, als auf weiteren Erwerb ausgeht, mit all dem Prunk, den Prachtliebe und Kunst hervorzaubern können. Als im Jahre 1477 Maximilian, der Erbe des deutschen Kaisertitels, mit Maria, der Erbin von Burgund, den Bund schliesst, da ist es wieder die reiche Stadt Brügge, in deren Mauern die Hochzeit gefeiert wird. Wenige Jahre darauf setzt der junge David zum erstenmal den Fuss in die kulturelle Hauptstadt der damaligen Welt diesseits der Alpen. Welche Pracht hat ihn da umfangen, und wie mag es ihn getrieben haben, sein Können in den Dienst solcher Stadt, solcher Bürger, solchen Glanzes zu setzen; sich emporzuarbeiten zu der Stellung, die vor ihm die Grossen der Kunst innegehabt hatten. An dieser Stätte einer unerhörten Zentralisierung der Kulturwerte musste der den Boden für sich bereitet finden, der die Weiterbildung der überlieferten Kultur als seine Aufgabe erkannte, dem der Sinn auf das Beharrende stand, auf das Erhalten und Pflegen überkommener Werte. Gerade in diesen Jahren aber, da der junge Meister sich anschickt, die grosse Tradition würdig weiterzuführen, da bricht die Tragik über die Stadt herein, und zu dem natürlichen Ablauf der Geschehnisse treten die Mächte der Naturgewalt in den Bund, die die Entwicklung des Niedergangs katastrophenartig beschleunigen.
Schon der seit dem Ableben der Maria, seit 1482, entbrannte Streit und Kampf um die Vormundschaft Maximilians hatte die Kräfte und Mittel der Stadt erschöpft. Brügge, so wenig wie Gent und Ypern, wollte die Vormundschaft Maximilians über den jugendlichen Philipp den Schönen anerkennen. Darüber ist es zu erbitterten, an dramatischen Episoden reichen Kämpfen gekommen. Im Jahre 1488 ist der Erbe der deutschen Kaiserkrone vier Monate lang von dem selbstherrlichen Gemeinwesen gefangen gehalten worden. Aber Brügge hat diese kühnste Tat städtischen Unabhängigkeitssinnes büssen müssen, und als schliesslich 1492 der endgültige Friede zustande kommt, da geht die Stadt stark geschwächt aus dem ungleichen Kampf hervor. Schlimmer aber und verhängnisvoller waren die Wunden, die die Natur inzwischen der wirtschaftlichen Kraft des Gemeinwesens geschlagen hatte.

Die Verbindung mit dem Meer vermittelst des schiffbaren Armes des Zwyn hatte seinerzeit den Ansturm des englischen Wettbewerbs, der Ypern zu Boden drückte, für Brügge seiner Wirkung beraubt. Solange der Zugang zum Meer offen stand, konnte die Stadt ihre alte Stellung nie ganz verlieren. Aber schon im Jahre 1470 zeigt sich die drohende Gefahr. Der Zwyn beginnt zu versanden, die Versandung nimmt in den letzten Jahren mit reissender Geschwindigkeit zu und Karl der Kühne muss eine Verordnung erlassen, wonach umfangreiche Baggerarbeiten vorgenommen werden, um dem drohenden Unheil Einhalt zu tun. Aber die Natur ist stärker als die Menschen. 1486/87 werden die Arbeiten mit erneuter Kraft und ungeheuren Kosten wieder aufgenommen. Vergebliches Bemühen. Die Versandung des Hafens schreitet fort. Zwanzig Jahre später kann man bei Ebbe trockenen Fusses von einem Ufer zum anderen gehen. Schon 1494 wird berichtet, dass der Handel aufgehört habe, dass es in Brügge an die 5000 Arbeitslose gebe. Der wirtschaftliche Verfall vollzieht sich mit verhängnisvoller Geschwindigkeit. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts besitzt Brügge von seinem früheren Glanz nichts, als einen geringfügigen Tuchhandel. Den schlagendsten Beweis für den gewaltigen Wandel gibt die Tatsache, dass die Hochzeit zwischen dem Erben der Burgundischen Krone, Philipp dem Schönen, und der Johanna von Aragonien, jener Bund, der den Ausgang bildet für die Entwicklung der Welt-Geschichte des 16. Jahrhunderts, nicht mehr in Brügge gefeiert wird, sondern in Antwerpen, der neuen und erfolgreichen Konkurrentin der älteren, vornehmen Schwester. Und doch waren seit jener anderen weltgeschichtlich bedeutsamen Hochzeit in den Mauern Brügges noch keine 20 Jahre vergangen.

Schon mit der ersten Hälfte des Jahrhunderts setzt das Aufblühen von Antwerpen ein. Die alte und konservative Hansa hatte mit ihren Schiffen bis zuletzt in dem alten Hafen von Brügge angelegt. Mit sicherem Instinkt suchen die aufstrebenden Engländer, die die Hansa dann getötet haben, den neuen Hafen von Antwerpen auf. Schon von 1442 ab lassen sie sich hier massenhaft nieder; bald ist der Warenumschlag von Brügge erreicht. Und was die Natur dort in Brügge nimmt, das gibt sie hier mit vollen Händen zurück. Es ist die merkwürdigste Entwicklung, die zwei so nahe zusammen liegende Gemeinwesen im Wettbewerb miteinander erfahren konnten. Dort die erlahmende Energie der reichen und geniessenden Erben; dazu das Eingreifen der Naturkräfte, die den allmählichen Niedergang zur Katastrophe beschleunigen. Hier das jugendliche Streben zielbewusster Konkurrenten, denen die Mächte der Natur in ungeahntem Umfang zu Hilfe kommen. Schon im Anfang des 15. Jahrhunderts trat infolge von Überschwemmungen in Seeland eine erhebliche Verbreiterung der Westerschelde ein. Damit erhielt Antwerpen einen geraden Weg zum Meer, das bis dahin nur auf dem langen Umweg um die Insel Walcheren zu erreichen gewesen war. Und während in Brügge der Zugang zum Meer schmaler

und schmaler wird, verbreitert sich bei Antwerpen das Bett der Schelde mehr und mehr und der natürliche Anlageplatz für die seefahrenden Schiffe entwickelt sich im Anfang des 16. Jahrhunderts mit reissender Schnelle zu einem ersten Hafen der Welt, zum Brennpunkt des nordischen Verkehrs. Alle Bankhäuser siedeln von Brügge nach Antwerpen über. Bald gilt das Wort, dass in Antwerpen an einem Tag mehr Geschäfte gemacht werden, als in Genua in zwei Jahren. 5000 Kaufleute verkehren täglich zweimal auf der Börse, 1000 fremde Handelshäuser vermitteln die Beziehungen zu Italien, zu Cadix, zu Lissabon und den anderen ersten Häfen der Welt.

In Brügge aber ist alles still geworden. Brügge zehrt vom alten Ruhm und lebt in der Erinnerung an vergangene Tage. Und Meister Gerard ist der alten vornehmen Stadt, die in den Tagen ihres Glanzes ihn aufgenommen hatte in ihre gastlichen Mauern, treu geblieben bis an sein Ende. Einmal hat er sich selbst überzeugen wollen von dem neuen Glanz, der von Antwerpen aus hinausstrahlte in die Welt. Aber ihm, dem Patrizier von Brügge, der eingelebt war in die beschaulichere Ruhe, die ihn dort umfing, mochte das auch heute noch so lärmende, rastlose Treiben in der Stadt der Emporkömmlinge nicht behagen. Darum ist er bald wieder zurückgekehrt in die ihm lieb gewordene zweite Heimat. Inmitten der gefesteten Auffassung der Geschehnisse, wie sie hier in den Kreisen der alten Patrizierfamilien ihn umgab, wusste er, dass seinem Schaffen der rechte Rahmen und die rechte Atmosphäre gesichert waren. Als der letzte Künder einer versinkenden Herrlichkeit hat er hier bis an sein Ende gewirkt.

Seine Tradition ist es, die in dem Kunstleben der alternden Stadt für die nächsten Jahrzehnte die herrschende bleibt. Aber wie der äussere Glanz der Stadt mit dem Ende des Jahrhunderts endgültig versunken ist, so war auch David der letzte grosse Apostel jenes Kulturzentrums, der letzte Künstler, der den Ruhm jener künstlerischen Kultur aus den Trümmern der einstigen Grösse lebendig erhalten hat bis hinein in unsere Tage.



JAN VAN EYCK, DIE MADONNA DES CANONIKUS v. D. PAELE. STÄDTISCHES MUSEUM. BRÜGGE

KAPITEL II

DIE KÜNSTLERISCHE PERSÖNLICHKEIT

Gerard David ist keiner von den ganz Grossen der Kunst. Weder neben die Eycks, noch neben den alten Pieter Breughel oder neben Rubens kann man ihn im Rahmen der Flämischen Entwicklung stellen. Auch Hugo van der Goes ist grösser und machtvoller. Das Attribut der Grösse ist an die geheimnisvolle Gabe neuschöpferischer Gestaltung geknüpft. Was auf jedem Gebiet menschlicher Betätigung den Einzelnen hinaushebt über die Masse, was ihn eingliedert in die kleine Zahl der Wegweiser und Führer, das ist jener göttliche Funke, der neu die Feuer zündet und in irgendwelcher Form neue Werte der Menschheit zugänglich macht. Aber es bedarf auch der Kräfte, um die neuen Werte zu verarbeiten und sie in

neuer Abwandlung der Menschheit zugänglich zu machen. Nach dieser Richtung liegt die Bedeutung des Meisters.
Seine Werke sind zerstreut in alle Winde. Nirgends ist es möglich, ein geschlossenes Bild seines Wirkens vor Augen zu haben. Schon früh ist das Andenken an ihn verloschen. Die Konkurrenz des aufstrebenden Antwerpen sorgt dafür, dass der Brügger Meister bald in Vergessenheit gerät. Die neuen Ziele jenseits der Alpen absorbieren alles Interesse. So konnte es kommen, dass dem Historiographen der Schule, Karel von Mander, nur noch der Name übermittelt wird. Dass aber bis tief in unsere historisch forschende Zeit hinein seine Persönlichkeit und selbst sein Name vergessen bleiben konnte, das hat seinen Grund vor allem in der völligen Verzettelung seines Kunst-Vermächtnisses. Das Johannes-Hospital in Brügge mit seinem reichen Schatz an Werken Memlings hat dessen Nachruhm gesichert, hat in unserem historischen Zeitalter seine künstlerische Persönlichkeit weit früher wieder zu neuem Leben erstehen lassen und hat ihm in der öffentlichen Meinung eine Stellung innerhalb der Kunstgeschichte angewiesen, neben der die Stellung Davids völlig verschwindet. Als die Brügger Leihausstellung von 1902 zum erstenmal die wertvollsten Werke des Meisters vereinte, als neben dem Abendmahlsaltar von Rouen und den Tafeln des Brügger Museums die unvergleichliche Verkündigung aus der Sammlung in Sigmaringen ihren Platz fand, da wandelte sich plötzlich das Bild. Zwar ist Memling nicht entthront worden und die Stelle, die die Wertung der Kunstfreunde ihm zugewiesen hat, wird ihm erhalten bleiben. Zum erstenmal aber stand ebenbürtig und nach mancher Richtung überlegen der jüngere Meister neben ihm auf. Seitdem hat der Name Gerard David einen helleren Klang angenommen.
Es ist viel Verwandtes in den beiden Künstlernaturen. Beide sind von aussen zugewandert; Memling vermutlich aus der Rheingegend bei Mainz, David von Holland her; beide sind festgehalten worden von dem Glanz der reichen Stadt und haben für die kulturellen Bedürfnisse ihrer kunstliebenden Bürger reiche Beschäftigung gefunden. Beide auch pflegen die überlieferte Kunsttradition und suchen ihren Ruhm in dem Festhalten an bewährten Prinzipien und an bewährtem Stoffgebiet. Dann aber machen sich die Unterschiede geltend. Memling steht ganz unter dem Einfluss des Rogier van der Weyden. Neue künstlerische Probleme, die über die entscheidenden Elemente in der Kunst seines grossen Lehrers hinausweisen, hat er kaum aufgegriffen. Er war der liebenswürdige Interpret seines grösseren Vorgängers; er hat dessen harte und grosse Formensprache gemildert und einem weiteren Kreis von Kunstfreunden verständlich und zugänglich gemacht. In der Beobachtung intimer landschaftlicher Reize, in der Wiedergabe weiblicher Anmut, auch in der raumbildenden Verwertung der menschlichen Figur, ist er über ihn hinausgegangen, und aus dem Aufbau seiner Altäre spricht ein neuer Sinn für das Gesetzmässige der Erscheinung. In der Behandlung der anderen künstlerischen Probleme aber, in der

Art wie im übrigen die Linie, das Licht, die Farbe, den Zwecken der Bildgestaltung dienstbar gemacht wird, ist seine künstlerische Tätigkeit wenig mehr als eine von einem neuen Geist erfüllte Abwandlung der von dem Meister überlieferten Prinzipien. Reicher und mannigfaltiger ist das Bild, das David hinterlässt. Schon seine künstlerische Herkunft ist vielgestaltiger. Aus der reichen Fülle der bildgestaltenden Elemente, die er aus seiner Heimat mitbringt, in Verbindung mit den neuen Elementen, die er in der Malerei von Flandern und Brabant vorfindet, schafft er neu eine Synthese, darin nahezu alles, was diese Traditionen an Werten geschaffen hatten, einer neuen Einheit zustrebt. Er war kein Pfadfinder grossen Stils auf unbetretenen Wegen, kein Neuerer, der einer Epoche die Richtung bestimmt; aber er war der rechte Erbe, der alles, was ihm von den Vätern vermacht war zu neuem und eigenem Besitz verarbeitet; ein Vollender, der das vielgestaltige Bild des Niederländischen Quattrocento wie in einem Brennspiegel zusammenfasst und in dessen Werken das Streben all der grossen Meister dieser kunstgesegneten Tage zu einem letzten konzentrierten Ausdruck gelangt. Ein so sensibler, so mannigfaltigen Einflüssen zugänglicher und gerechter Meister konnte nur ein vielgestaltiges Bild seines Wirkens zurücklassen. Wer es so unternimmt, aus der Verbindung der Tradition der engeren Heimat mit den andersgearteten Elementen einer verwandten aber doch verschiedenen Kunst eine neue Einheit zu gestalten, der wird in der Zeit der eigentlichen Entwicklung und des Ausbaues seiner Kunst viele Phasen durchmachen müssen, und das Lebenswerk, das er hinterlässt, wird eine Vielseitigkeit aufweisen, die auf Charakterlosigkeit und Mangel an Persönlichkeit schliessen lassen könnte, wenn nicht zu dem vielgestaltigen Bild ein weiteres sich fügte, das das Viele zum Einen zusammenschliesst; wenn nicht aus all den mannigfaltigen Elementen, deren Einzelverwertung jenes disparate Bild der Frühzeit ergab, die neue Synthese in den Werken der Reifezeit sich vollzogen zeigte.

In vier Perioden gliedert sich das Lebenswerk des Meisters.

Die holländische Tradition.

Die ersten Jugendjahre zeigen ihn noch ganz in der Gefolgschaft der Harlemer Tradition. Die Beziehungen zu Dirck Bouts, zu Ouwater, zu Geertgen von Harlem geben diesen Früh-Werken das Gepräge. Noch ist der junge Meister in voller Entwicklung begriffen. Im Keime aber zeigen sich schon all die künstlerischen Probleme, deren Ausgestaltung ihn in der Reifezeit seiner eigentlichen Bedeutung zuführt. Das Studium gerade dieser Periode ist daher für die Kenntnis des Meisters besonders lehrreich. Hier schon zeigt sich der grosse Kolorist, dessen Weg bis zu der Abendmahlstafel in Rouen und zu der Sigmaringer Verkündigung führen soll. Hier auch der Stilist des Lichtes, der in ebenderselben Verkündigung seinen höchsten Ausdruckswert erzielt. Für die Ausbildung der Landschaft, für die Verbindung von

Freiraum und Figur und die Bildung des Raumes mit Hilfe der menschlichen Gestalt sind in Weiterführung der Holländischen Tradition die ersten Ansätze bemerkbar und der Maler eines tief verinnerlichten Seelenlebens, wie es so machtvoll aus seinen grossen Altarwerken der Reifezeit spricht, kündigt sich in Gestalten an, wie dem Johannes der Sammlung von Kaufmann in Berlin (No. 4, 5, 6), dem Negerkönig auf der Anbetung in Florenz, oder dem Hieronymus bei Salting in London. Als er dann nach mehr als einem Jahrzehnt seine zweite Periode des Suchens und des Aufnehmens fremder Elemente überwindet, da greift er auf diese Schöpfungen seiner frühen Jugend zurück und knüpft an sie vornehmlich wieder an. Es ist, als glaube er, in der Erinnerung an die Jugendwerke erst ganz sich selbst wieder zu finden.

Die neuen Einflüsse.

Als fertiger Meister ist er dann Ende 1483 nach Brügge gekommen. Aber der Meistertitel, den er in der Lukasgilde errang, konnte ihn nicht hindern, sich vor den Wunderwerken van Eycks, vor den gewaltigen Schöpfungen von Rogier und Goes und vor der stillen Würde Memlings als den Schüler zu fühlen, als den Lernenden, der vor diesen Grossen im eigenen Unvermögen das Haupt beugt und der aus ihren Werken sich das Werkzeug schaffen muss, um würdig neben ihnen zu bestehen. So setzt die zweite Periode ein, in der der junge Meister zum zweitenmal zum Schüler wird. Nach Eyck, nach Rogier, nach Goes und Memling hat er da kopiert; nicht aber um in der fremden Formensprache unterzugehen, sondern um neue Kraft zu schöpfen für eigene Gestaltung.

Denn das ist der erste Gesichtspunkt, der für diese seine zweite Periode vorangestellt werden muss als der vornehmlich bestimmende: die Ausgestaltung der Formensprache. Zwar auch in dem Typus, besonders dem der Gottesmutter geht ein Wandel vor sich. Rogier hat es ihm angetan und als er eine von dessen Schöpfungen kopiert, da wächst unter seiner Hand aus den Elementen der fremden und der von ihm selbst bisher gebildeten Gesichtszüge ein neuer Typus, der durch die ganze Periode hin sich lebendig erhält. Aber nicht Rogier, sondern Jan van Eyck und Memling waren es, daneben Hugo van der Goes, die den grössten Einfluss auf ihn gewinnen sollten; und nicht in den Typen, sondern in den Formen erhebt sich dieser Einfluss zu einer eigentlichen Bedeutung. Als der junge Meister vor dem in Brügge reifsten Werk des Jan van Eyck, vor der Pala-Madonna stand (S. 10), da mag er wohl zurückgeblickt haben auf die eigenen Werke und es mag ihm zu lebendigem Bewusstsein gekommen sein, welche Weiten ihn noch trennen von einer solchen Beherrschung der Wirklichkeit in der Wiedergabe der menschlichen Form. Das Unzureichende seiner Kindergestalten mag ihm da vor solcher vollendeten Modellierung eines nackten Kinderkörpers aufgegangen sein. Und da erkennt er es als seine nächste Aufgabe, vor allem anderen die Sicherheit in der Wiedergabe der menschlichen Form sich anzueignen. Alle anderen Probleme müssen dagegen zurücktreten und werden erst

später wieder aufgenommen. Die Gebiete, auf denen der Meister sich am sichersten fühlt, erfahren von jetzt ab eine summarischere Behandlung; das Interesse an der Individualisierung der Landschaft tritt zurück; alles Interesse konzentriert sich in weiser Ökonomie der disponiblen Arbeitsenergie auf die Elemente der künstlerischen Gestaltung, die er vor den gewaltigen Schöpfungen der Brügger Malerei in seinem eigenen Werk als unzulängliche erkannt hat. Und der Erfolg hat ihm Recht gegeben. Ohne die strenge Schulung, der er sich hier freiwillig unterwirft, konnten seine Meisterwerke nicht entstehen.
Daneben musste sein Unvermögen zu freier kompositioneller Gestaltung ihm besonders eindringlich zum Bewusstsein kommen. Den freien und grossen Zug der Fantasie hatte die Natur ihm versagt. Das mochte ihm schon vorher klar geworden sein und auf dem Wege zu den vorgesteckten Zielen mochte er diesen Mangel als das schwerste Hemmnis erkannt haben. Um so mehr musste er suchen, mit Hilfe anderer das zu erreichen, was die eigenen Kräfte ihm nicht gewähren wollten. So hat er die Pala-Madonna und den Genter Altar eingehend studiert, so hat er die Anbetung von Goes kopiert und hat vor den Altären Memlings sich Rat erholt für ein glückliches freies Disponieren der Figuren. Und so entstehen die Kompositionen, in denen der Geist Eycks, Memlings und auch Rogiers neu ersteht, Werke, wie der Marienaltar im Louvre, die thronende Madonna in Philadelphia oder die Passionsflügel der Sammlung Kann (No. 11, 12, 16).
Als drittes Moment aber, das ihn zwingt, bei seinen grossen Vorgängern in die Lehre zu gehen und vor ihren Werken eine grössere Freiheit der Pinselführung sich anzueignen, kommt das Verlangen der Brügger Kunden nach einem grösseren Format der Bilder in Betracht. Die erhaltenen Jugendwerke zeigen kleine Verhältnisse. Es entspricht das der Holländischen Tradition. Von Ouwater zwar berichtet Karel van Mander, dass er lebensgrosse Apostelgestalten geschaffen. Von Geertgen aber ist uns keine auch nur annähernd lebensgrosse Darstellung erhalten und auch Bouts bevorzugt die kleinen Masse. Noch lange hat die Holländische Malerei an dieser Tradition festgehalten. In Flandern dagegen war man schon vom Genter Altar her an weit umfangreichere Tafeln gewöhnt. David musste einsehen, dass er hier nicht zurückstehen konnte, wollte er je Aussicht haben, zu den grossen Aufträgen, die die Stadt vergab, oder für grössere Altarbilder herangezogen zu werden. So sucht er langsam in die grössere Formensprache sich einzufühlen. Die Madonna bei Traumann (No. 7), die er nach Rogier kopierte, mag nach dieser Richtung sein erster Versuch gewesen sein. Langsam wächst dann das Format seiner Darstellungen weiter und als er den grossen Goes kopierte (No. 14), da mag neben dem Streben nach einer lockeren Gruppierung der Gestalten auch das andere Streben bestimmend gewesen sein, die Hand frei zu bekommen für Darstellungen grösseren Umfangs.
Ohne den segnenden Reichtum der Tradition müsste die Kunst in jedem Künstler

neu erstehen und es gäbe nichts von Entwicklung. „Wenn ich sagen könnte, was ich allen grossen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig"; so hat ein sehr viel grösserer, als David, einst zu seinem getreuen Schüler Eckermann gesagt. Als Rubens 23 Jahre alt war, zog er nach Italien. Was, und wie er dort gelernt, ist bekannt. Im Alter von 31 Jahren ist er heimgekehrt. Dann erst setzte die Reife bei ihm ein, die Zeit, da die neue Synthese aus den alten Werken vollzogen war. Das sind die Lebensjahre, die Gerard David von der Mitte der achtziger zu der Mitte der neunziger Jahre etwa, — und durch unsere zweite Periode hindurchführen. Delacroix ist nie müde geworden, Rubens zu kopieren. Noch in seinen reifsten Schöpfungen hat er für seine gewaltigen Kompositionen ganze Figuren von Rubens identisch übernommen. In St. Sulpice ist die mächtige Reiterfigur eine Wiederholung des Heliodor in den Vatikanischen Stanzen. Mit keinem dieser führenden Geister kann David auf die gleiche Stufe gestellt werden. Aber die Gesellschaft ist gut, in der er in solchem Zusammenhang genannt werden darf.
Schnell ist dann sein Ansehen gestiegen. Bald wird er zugezogen zu den Arbeiten, die die Stadt vergibt und als er im Jahre 1498 seine grossen Richtertafeln für den Schöffensaal der Stadt abliefert, da ist die Lehrzeit vorüber und als reifer Meister rückt er hinauf an die Seite seiner grossen Vorbilder.

Die Reife.

Freilich nach einer Richtung galt es noch immer zu lernen. Diesmal aber kam die Lehre aus den eigenen Werken. Es waren ihm da mit den Richtertafeln, die noch heute in Brügge aufbewahrt werden (No. 18), und mit der Kanahochzeit im Louvre (No. 19) Aufgaben gestellt, die an eine selbständige kompositionelle Gestaltung eines grösseren und von einer Mehrheit von Gestalten figurierten Vorgangs namhafte Anforderungen stellten. Gerard David war diesen Anforderungen nicht gewachsen. Wo es galt, frei die Fantasie walten zu lassen und aus der Fülle der Gesichte das Kunstwerk erstehen zu lassen, wo es vor allem galt, ein bewegtes, dramatisch zugespitztes Geschehnis zu schildern, da versagte ihm die Kraft. Die Lehre, die der Meister aus dieser Erfahrung zog, ist nicht verloren gewesen. Er hat solche Darstellungen bis in seine letzten Jahre hin nicht wieder in Angriff genommen. Das Gebiet, auf dem sein eigentliches Können und sein künstlerisches Erfassen der Erscheinungswerte zu reinem Ausdruck kam, war die Darstellung nicht von Geschehnissen, sondern von Zuständen. Er ist der Maler seines verinnerlichten Seelenlebens geworden — verwandt hierin mit Memling — und hat, wie seine geistesverwandten Vorgänger in der frühen Kölner Schule, den Ausdruck für solches Innenleben in Darstellungen gesucht, die ein ruhiges Beisammen heiliger Frauen und heiliger Männer ermöglichte. So sind seine grossen Altarwerke entstanden, der Abendmahlsaltar in Rouen, der Katharinenaltar in London, die Altartafeln in Genua und weiter die Verkündigung in Sigmaringen, in denen alles, was er zu sagen hatte zu einem

reinsten Ausdruck kommt, in denen die neue Synthese der alten Werte gereift erscheint (No. 27, 28, 29, 33). Der Sinn für eine strenge Gesetzmässigkeit in der Anordnung seiner Figuren, der schon aus den Frühwerken spricht, findet hier seine schärfste Formulierung. Und wie er bestrebt ist, dem Bildganzen in der Verteilung der Bildwerte den Charakter einer strengen Gesetzmässigkeit zu verleihen, so wendet er das gleiche Prinzip auf die Einzelfigur an, auf ihre Haltung und Bewegung, auf den Fall ihrer Gewandung und bis auf den Fall des Haares. So wird er zu einer vereinfachenden Architektonik der Bildgestaltung geführt, die alle Teile des Bildes vom Ganzen zu seinen Teilen und von den Teilen wiederum bis zu deren Summe und Produkt gleichmässig durchdringt und die das Flüchtige der Erscheinung in der Gesetzmässigkeit ihrer künstlerischen Formulierung zum Beharren zwingt. Was Memling in einzelnen seiner reifsten Schöpfungen, in dem Mittelteil des Johannesaltars in Brügge, in der Madonna mit Stiftern im Louvre, in der Katharinenvermählung daselbst, und vor allem in seinem reifsten Werk, dem Altar beim Herzog von Devonshire in Chatsworth, vorgebildet hat, das wird bei David im Geiste seiner natürlichen Beanlagung zum beherrschenden Stilprinzip, das er strenger und konsequenter durchführt, und das er in den Dienst eines freieren und erhobeneren Ideals stellt für die Anmut und Schönheit seiner Frauen, für die mächtige Ausdruckskraft seiner Männergestalten. Figuren, wie der heilige Hieronymus auf dem Genueser Altar (No. 29), wie die Maria daselbst, wie die Katharina auf den Altären in London und Rouen (No. 27, 28), finden ihresgleichen in dem gesamten Niederländischen Quattrocento allein in den Figuren des Genter Altars, oder auf den Flügeln des Portinari-Altars in Florenz von Hugo van der Goes. Und wer für die Formulierung der psychischen Werte in dem Abendmahlsaltar in Rouen die Parallele sucht, der wird wiederum zum Genter Altar zurückgreifen müssen, um verwandter Geistesart und gleicher Ausdruckskraft zu begegnen.
In diesem Begreifen der Gesetzmässigkeit aller Erscheinung, das zur Gestaltung eines eigenen Schönheitsideals führt und an Stelle des Individualausdrucks den Typus setzt, in dieser architektonisch strengen Verwertung der menschlichen Figur liegt ein Zug, der dem der italienischen Kunst wesensverwandt ist. Darum haben neben anderen Merkmalen besonders diese Erscheinungen zu der Frage geführt, ob Gerard David je in Italien war, ob er die dortige Kunst auf sich hat wirken lassen. Nach der Richtung der Komposition und in der Art, die geistigen Vorgänge einer Darstellung zum Vortrag zu bringen, ist der Meister freilich Holländer geblieben. Dieser tiefste Wesenszug aber lag so tief in ihm verankert, dass daraus allein ein Einwand gegen eine Reise nach Italien nicht hergeleitet werden kann. So konsequent er aber dieser holländischen Seite seines Wesens treu bleibt, so abhängig ist er andererseits von aller fremden Formensprache. Wäre er je in Italien gewesen, so müssten sich notwendig Spuren davon nach der Seite der formalen Gestaltung

zeigen. Neuerdings ist der enge Zusammenhang des Quinten Massys mit der Kunst Oberitaliens in der ausgezeichneten Monographie von Cohen überzeugend nachgewiesen worden. Es hat sich da eine ganze Reihe einzelner Merkmale ergeben, die auf Italien, besonders auf Oberitalien zurückweisen. Nach solchen Beziehungen wird man in der Kunst Davids vergeblich suchen. Die wenigen rein äusserlich-italienischen Merkmale, die Verwendung von Putten, von Fruchtkränzen und von Kompositionen italienischer Medaillen erklären sich, wie bei Memling, und im Zusammenhang der analogen Erscheinungen seiner Kunst, auf zwanglosestem Wege, ohne dass es der Annahme einer Reise nach Italien bedarf. Ein Meister, der fremder Formensprache so zugänglich ist, wie Gerard David, wird nicht die überwältigende Fülle italienischer Meisterwerke auf sich wirken lassen, ohne in irgend welchem seiner zahlreich erhaltenen Werke eine unmittelbar überzeugende Spur solcher Einwirkung zu hinterlassen. Die künstlerische Tradition, die er in seiner engeren und weiteren Heimat vorfand, war reich und stark genug, ihm den Stoff und die Form zu seiner künstlerischen Gestaltung zu liefern. Seine Persönlichkeit war stark genug verwachsen mit seiner heimatlichen Kultur, mit ihrer geistigen Atmosphäre und mit ihrer künstlerischen Formensprache, um aller heimatsfremden Einflüsse entraten zu können. Und was dann in den Werken der letzten Lebensjahre an italienischem Einschlag in der Komposition etwa zutage tritt, dazu ward ihm die Anregung nicht in Italien, sondern in Antwerpen, wo seit Jahren schon der italienische Einfluss an Herrschaft gewonnen hatte.

Der Antwerpner Einfluss.

Das Jahr 1515 sah Gerard David in Antwerpen. Er ist dort in die Lukasgilde eingetragen worden. Diese Formalität musste erfüllt werden, sobald es sich um Ausführung eines Auftrags in einer fremden Stadt handelte. Bei dieser Gelegenheit hat er Quinten Massys und seine Kunst kennen gelernt. Da hat ihn der grosse Antwerpner in seinen Bannkreis gezogen; nicht in dem Sinne einer Abhängigkeit etwa, in die ihn 30 Jahre früher die grossen Vorgänger in Brügge gezwungen hatten. Aber Massys war der vorgeschrittenere. Seine Kunst trug dem Wollen der neuen Zeit stärker Rechnung. Er selbst hatte die neuen Ziele mitbestimmt. Von ihm daher mussten bei der Begegnung der beiden die stärkeren Anregungen ausgehen. So ist auch David in den Jahren, in denen die neue Zeit wie ein Sturmwind durch die Welt gebraust ist, von deren neu belebendem Geist ergriffen worden; und auch in seinen Werken noch reflektiert die mächtige Bewegung, die die Scheldestadt beherrscht und die die jungen Künstler zu schnellerem Erfassen der neuen Kunstwerte ruhelos in die Ferne treibt. Massys war der erste gewesen, der den mit dem Stoffgebiet der religiösen Malerei gegebenen Zauberkreis durchbrochen und der sich der Darstellung von Vorgängen aus dem täglichen Leben zugewandt hatte. Es war natürlich, dass das tägliche Leben wieder zurückwirkte auf seine religiösen Darstellungen und dass

diese, besonders in der Darstellung der Mutter mit ihrem Kind, eine Färbung annahmen, die den Vorgang aus dem Bereich des überirdisch Göttlichen in eine menschlichere, alltäglichere Atmosphäre rückte. Das Motiv des Kusses zwischen Mutter und Kind war schon vorher in der Löwener Schule bekannt gewesen. Unter Massys aber erst nahm es jene Innigkeit an, die das Motiv als untrennbar von dem Meister in dem Bewusstsein der Kunstfreunde fortleben lässt. Darstellungen aus dem täglichen Leben selbst hat David nicht mehr aufgenommen. Aber er hat die gegebene Anregung verwertet, um auch in seine Gestaltungen heiliger Vorgänge intimere Momente hineinzutragen, die, dem täglichen Leben entnommen, die Gestalten, ebenfalls besonders der Gottesmutter und des Kindes, dem Einzelnen menschlich näher bringen. Wichtiger aber ist das andere. Es war die Zeit, da von dem eigentlichen Romanismus, von der eigentlichen Nachahmung der italienischen Vorbilder noch keine Rede war; die Zeit, da Jan Gossaert und Barend van Orley nach Italien gingen, um die herrschenden Gesetze in der Kunst der Italiener, ihre Komposition, das Leben in der Bewegung und die Fixierung des Augenblicks in der Darstellung psychischer Werte auf ihre eigene Kunst anzuwenden. Befreiung von der alten hieratischen Strenge; Bewegung um jeden Preis; das war eine der Losungen, mit denen das Neue zum Leben verlangte. Von diesem Streben nach vermehrter Bewegung und nach der Einheit in der bewegten Mannigfaltigkeit ist auch David ergriffen worden. Unter diesem Zeichen ist die Beweinung unter dem Kreuz in London (No. 41) entstanden und das bedeutendste der auf uns gekommenen Werke seiner letzten Jahre, die Kreuzabnahme der Sammlung Carvallo (No. 43).
David ist hinaus über die Sonnenhöhe seines Lebens, als diese neue Bewegung ihn ergreift. Was er an eigen erlebten Kunstwerten der Welt zu geben hatte, das hatte er gegeben. Boten sich unter dem lodernden Leben der neuen Zeit die Ziele der Kunst neu, so konnte er das neue wohl bedeutend gestalten; aber er hatte nichts Eigenständiges mehr von entscheidender Bedeutung hinzuzutun. Keine neue Synthese, wie dies die Signatur seiner Reifezeit bleibt, sondern ein Reflex fremden Wollens. Wäre diese Bewegung nicht mehr über ihn gekommen, seine künstlerische Persönlichkeit stände eben so stark vor uns. Oder besser noch: hätte ihn sein Schicksal in der Vollkraft seiner Jahre aus seiner Tätigkeit gerissen, das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit wäre als ein geschlosseneres, abgerundeteres auf uns gekommen. So aber hat er seinem Schaffen einen Epilog gegeben, dessen Worte nicht mehr, wie in der Reifezeit, eigengeprägte waren. Die künstlerisch bedeutsame Periode war für den Meister vorüber; sie fand ihr Ende, als das zunehmende Alter ihm die Widerstandskraft einer Bewegung gegenüber lähmte, zu deren neuschöpferischer Verarbeitung ihm die Kräfte fehlen mussten.

Was uns heute an David interessiert ist weniger die noch so bedeutende Einzel-

leistung, als vielmehr das Mass an eigener Kraft, das er in der Form einer neuen und abschliessenden Synthese der überlieferten Stilelemente in die Kunstentwicklung einzuwerfen hatte. Dafür ergibt allein die Höhezeit seines Schaffens den Massstab. Und da liegt die Frage nahe, welche entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Meister mit seinen Werken aus der Reifezeit hätte erlangen können, wenn nicht bald schon über dem lauten Treiben der Romfahrer Antwerpens das stille Wirken des Brügger Meisters der Vergessenheit verfallen wäre. Wie die Komposition der Berliner Kreuzigung in das Licht gestellt ist (No. 34), wie in der Sigmaringer Verkündigung (No. 33) ein Streben nach koloristischer Einheit und mehr noch nach einem stilistisch verwerteten Helldunkel kund wird, da zeigen sich erste Anfänge, die über die Synthese übernommener Traditionen hinaus und in eine reiche, grosse Zukunft hinüber weisen. Aber alle hypothetische Geschichtsbetrachtung ist unfruchtbar; sie hat den stärksten Einwand immer gegen sich in der Macht der Tatsachen. Diese Tatsachen aber lauten in dem Fall David dahin, dass sein Einfluss, von dem einen Patinir und von der Weiterbildung der Lichteinheit bei Jan Provost abgesehen, auf seine Schule innerhalb der alternden Stadt Brügge beschränkt blieb; und dass alles, was seine Kunst an zukunftsmöglichen Elementen enthielt, in dieser fruchtbaren Schule ein unfruchtbares Ende fand.
Das was jene Zeiten vor der schrankenlosen Herrschaft unseres heutigen Individualismus voraus hatten, das war eine von jeder Akademie-Schablone befreite künstlerische Tradition. Eine solche Tradition hatte einst zu Phidias geführt und als im Jahre 1894 bei den delphischen Ausgrabungen die Vorbilder bekannt wurden, die Phidias zu seiner wunderbaren Gruppierung der Göttergestalten am Ostfries des Parthenon unmittelbar benutzt hatte, da war dem Genie des Meisters kein Abbruch geschehen. Eine solche Tradition leitet continuierlich von Giovanni Bellini bis zu den wunderbaren Licht-Linien- und Farbenerscheinungen Tintoretto's. Eine solche Tradition hatte sich in den Niederlanden von den Tagen der Eycks her gebildet. Die Bedeutung Gerard Davids liegt darin, dass er es war, der ihre Ergebnisse zu einer letzten Verklärung zusammenfasste.



H. MEMLING. ALTAR. SAMMLUNG HERZOG VON DEVONSHIRE. CHATSWORTH.

KAPITEL III

DER GEISTIGE GEHALT DER DARSTELLUNGEN

So muss sich denn die Seele gar lauter halten und vornehm leben: ganz einig und ganz innen; nicht durch die fünf Sinne hinauslaufen in die Mannigfaltigkeit der Kreaturen, sondern völlig innen und einig sein in dem Lautersten, das sie besitzt.

Meister Eckehardt

Der Stoff.

Das niederländische Quattrocento hat, wie das Italienische, mit der Wiedergabe der formalen Einzelerscheinung der Dinge den ersten Schritt getan auf dem Wege einer Eroberung der Wirklichkeit für die Kunst. Die damit gewonnenen Elemente der neuen Kunst aber hat es nahezu ausschliesslich in den Dienst der Religion und der religiösen Malerei gestellt. Allein auf dem Gebiet des Porträts kam die umgebende Wirklichkeit als solche zu dem Recht ihrer Darstellung.

Es ist oft zu Meinungsverschiedenheiten darüber gekommen, ob Quinten Massys den Geist des ausklingenden 15. Jahrhunderts noch einmal zusammenfasse, oder ob er führend hinausweise in die neue Zeit. Die abweichenden Antworten, die die Frage gefunden, beweisen, dass er eine Epoche und einen Geist des Übergangs verkörpert und

dass in seiner Kunst alte und neue Elemente zu besonderer Einheit sich binden. Als Meister eines Übergangs zeigt er sich schon in seiner Formen- und Kompositionssprache; denn neben der holländischen und flämischen Tradition treten die Beziehungen zu italienischer Überlieferung auf. Damit hat er der flämischen Kunst die Tore geöffnet, durch die der fremde Einfluss dann so mächtig hereinbrach. Schärfer aber tritt das, was ihn von dem Geist der alten Zeit scheidet in der Erweiterung seines Stoffgebietes auf. Er ist der erste, der die Geschehnisse des täglichen Lebens einer künstlerischen Behandlung für würdig hält; seine Darstellung von Liebespaaren und von Geldwechslern haben sich als sein Vermächtnis noch lange in der Tradition der Schule lebendig erhalten.

Gerard David, dessen Lebensdauer mit der des Massys nahezu zusammenfällt, hat mit solchen Erscheinungen einer anbrechenden neuen Zeit nichts gemein. Er hat keinen Teil an der Überleitung italienischer Tradition in die Kunst des Nordens; und er hat festgehalten an dem durch das Herkommen geweihten Stoffgebiet seiner heimischen Kunst. Alle seine Darstellungen sind rein religiösen Inhalts und selbst auf dem Gebiet des Porträts, auf dem er innerhalb des Rahmens der religiösen Malerei mit seinen Stifterfiguren so Ausserordentliches geschaffen hat, ist nichts von ihm erhalten, das ausser Zusammenhang mit einem religiösen Vorgang stände. Es bedarf keiner Michiel'schen Hypothese seiner Zugehörigkeit zu einer buss- und klageergebenen Brüderschaft, um die tief religiöse Natur des Künstlers erkennen zu lassen. Sein Stoffgebiet und mehr noch die von den ersten Werken ab deutliche, feierlich gebundene Haltung seiner Darstellungen zeigen, welche Distanz er zwischen das Leben der Wirklichkeit und das Leben seiner künstlerischen Gestaltung zu setzen weiss; wie er die Werte der Wirklichkeit einem neuen Leben in der Welt der Kunstwerte zuführt und dass er diese Welt, als das Reich des Ideals aller Erscheinung und als das Reich eines erhöhten, entrückten Daseins, rein und von allem Alltag unberührt erhalten will: als die Wohnstätte für die Gestalten, in denen das religiöse Bedürfnis der Kulturtradition, in denen die eigene Religiosität nach Veranschaulichung und Verkörperung sucht. Diesen Idealgestalten aber und Idealvorgängen gibt er eine Verinnerlichung, die über die Zeit seiner unmittelbaren Vorgänger hinweg ihn in Beziehung setzt zu den Meistern des Genter Altars.

Das religiöse Bekenntnis, das aus dem Genter Altar spricht und das, wie später bei David, den Nachdruck legt auf das Zuständliche, auf das beharrende Erleben des Religiösen in den dargestellten Individuen und Gemeinschaften, war in der Kunst der Nachfolger, bei Rogier, beim Flémalle-Meister, bei Goes, der verstärkten Darstellung eines bestimmten Geschehens gewichen, dessen geistiger Gehalt in einem bestimmt fixierten Augenblick seines Ablaufs festgehalten und zum Stillstand gezwungen wird. Die lebendige Bewegung des umgebenden Alltags findet damit in den Werken dieser Künstler einen ersten Reflex. Die Holländer, Bouts, Ouwater,

später Geertgen, suchen nach einem Ausgleich zwischen den beiden Richtungen des Kunstwollens. Der Sinn für den individuellen Abschluss von der Aussenwelt und der Sinn für das Beharrende, für die Schilderung eines Zuständlichen wird dann wieder bei Memling lebendig. Allzuoft aber kommt in seinen Altären neben dem ernsten Grundgehalt ein spielerisches Moment des Alltags zur Geltung, das die Darstellung hineinversetzt in die Atmosphäre eines täglichen Geschehens, und sie weit abrückt von dem feierlich getragenen Gehalt eines David'schen Altars. So wenn ein Engel, oder die thronende Madonna selbst, dem Kind einen Apfel, eine Birne, eine Blume reicht (S. 20). Das liebenswürdige Motiv selbst wird von David analog übernommen, bei ihm aber erfährt es eine tiefe Verinnerlichung; an die Stelle einer spielerisch genrehaften tritt bei ihm die symbolische Verwertung des Gegenstands, die dem momentanen Vorgang eine beharrende Bedeutung verleiht. Und wo Memling eine Versammlung heiliger Männer und Frauen gibt, da legt er, wenn das spielende Motiv ausgeschaltet ist, wie in dem Johannesaltar in Brügge, den Vorgang der Katharinenvermählung der Darstellung zugrunde. David ist der erste, der auf die Tradition des Genter Altars zurückgreift und der in seinem Hauptwerk, wie dort, ein Beisammen heiliger Idealgestalten gibt, deren geistige Einheit in der anbetenden Verehrung und in dem Versenken in das Wirken und Erleben eines Göttlichen sich vollzieht. Es ist die Rückkehr zu der mystischen Religionsauffassung, wie sie in den Ländern diesseits der Alpen von den Tagen des Meister Eckehardt an lebendig geblieben war und wie sie in jenem 15. Jahrhundert besonders in den Niederlanden von neuem Wurzel geschlagen hatte.

Die geistige Atmosphäre.

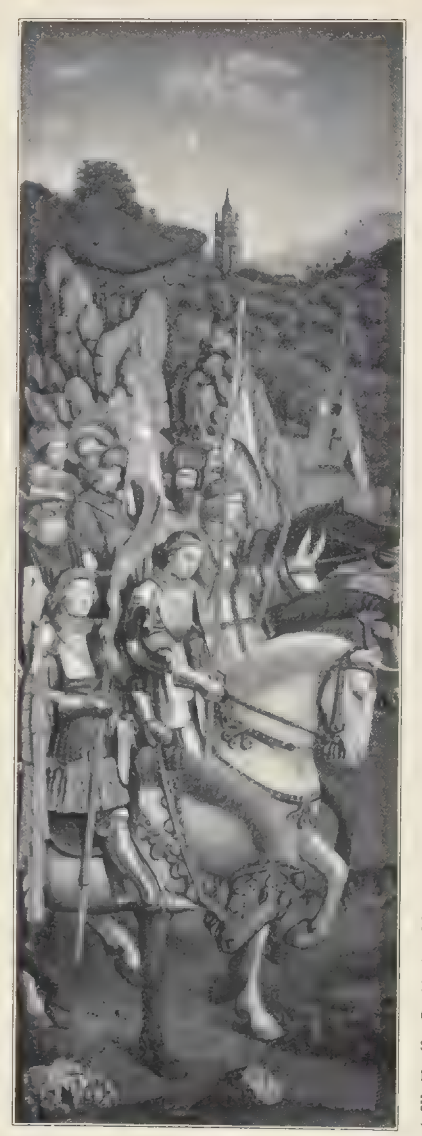
Schon im 14. Jahrhundert hatte Gerard de Groot aus Deventer in Holland die Vereinigung der „Brüder vom gemeinsamen Leben“ begründet, deren Einfluss von dem Stammkloster Windesheim aus bald in zahlreichen Tochterklöstern über die ganzen holländischen Lande hin sich geltend machte. Gewaltig war die Beredsamkeit ihres Stifters gewesen, ungeheuer sein Einfluss. Die Wirkung, die von dem frommen Mann ausging, ist in engerem Rahmen den Erscheinungen vergleichbar, die von der Persönlichkeit des heiligen Franz von Assisi ausstrahlen. An jeden Einzelnen wendet sich sein Wort, sein Mahnen und seine Lehre: dass die Seele rein werde wie ein Spiegel, darinnen das Antlitz Gottes sich zeige. Es galt damals das Wort, dass die Städte sich füllen mit Frommen, die kenntlich sind „an dem Leuchten oder an dem *sanften Ausdruck ihrer Augen*, an der Armseligkeit ihrer Kleidung, *an ihrer Schweigsamkeit* und an ihrer *Verzückung während der Messe.*“ Auf diesem Boden ist dann die „Nachfolge Christi“ des Thomas a Kempis gewachsen, die selbst heute noch in dem religiösen Bewusstsein unserer Tage fortlebt. Die Schrift ist um 1420 entstanden, ein Jahrzehnt vor dem Genter Altar. Auch sie wendet sich an den Einzelnen, der lernen soll, in stiller Andacht in sich selbst die Ruhe zu suchen von

allem Erdentreiben; auch sie will die Seele so bereiten, dass sie in sich selbst das Wesen und Wirken des Göttlichen erlebe. Es ist eine Philosophie und eine Weltanschauung, die sich abkehrt von der „Frau Welt", die dem Innenleben die allein entscheidende Bedeutung zuweist und die, frei von allen Glaubensdogmen der Kirche, in gewandelter Form dann doch wieder dem Zwang des Dogmatischen verfällt in der Form der Weltflucht. Alle äussere Entbehrung aber wird durch den Reichtum an unvergänglichen Schätzen der Ewigkeit ihrer leidbringenden Wirkung entkleidet und das Leiden der Welt verwandelt sich in ein erdbefreites, göttliches Erleben des Einzelnen. Alle Überzeugung und aller Glauben soll hier in eine Erfahrung des Lebens umsetzen und die Religiosität findet ihren Ausdruck nicht in einem gläubigen und verehrenden Vertrauen zu dem Göttlichen, sondern in einem gefühlsmässigen Erleben jenes Göttlichen selbst. Weit und tief war die Wirkung, die von solcher Lehre und von solchem Beispiel ausging. Selbst der grosse Erasmus hat von hier aus seinen Weg in die Welt genommen. Die erste Schrift, die von ihm gegen Ende des 15. Jahrhunderts erschien, wurzelt in der Mystik der Zeit und des Landes. Sie gibt eine Verherrlichung des Klostergelübdes und empfiehlt das Leben im Kloster und die Flucht aus der Welt. Das ist der Geist, in dem David gross geworden ist und in dessen Dienst er sein Kunstvermögen gestellt hat. Es ist der Geist, der aus dem Genter Altar spricht, der bis in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts hinein die gesamte Malerei Deutschlands so mächtig erfüllt hatte und der dann wieder, wie in Deutschland in Grünewald, so in den Niederlanden in Memling, und tiefer dann und ernster in David, ein Wiederaufleben und eine letzte künstlerische Steigerung erfährt.

Die Formulierung der psychischen Werte.

Die Mystik legt den Nachdruck auf den Einzelnen und dessen Erleben, nicht auf die Gemeinschaft. Mystik ist Freiheit, Freiheit der Seele; diese aber kann nur erworben werden auf Kosten der Bewegungsfreiheit in der Welt des Irdischen und sie verlangt nach der Abkehr von dem Leben, nach der Weltflucht, die noch der junge Erasmus gelehrt hatte. Wer die Freiheit finden will, der muss allein sein, um das Wirken der inneren Stimme zu vernehmen; und wo eine Gemeinschaft Vieler ihn umgibt, da wird er die Einsamkeit in der geistigen Isolierung suchen. In diesem Sinne zeigt sich die geistige Einsamkeit des Einzelnen in den Darstellungen des Genter Altars.

Für den viergeteilten Zug der „grossen Schar, welche niemand zählen konnte" (Offenbarung Johannes, Kapitel 7, Vers 9) und für die Pilger und Einsiedler auf den rechten, die Reiter auf den linken Flügeln, liegt der geistige Einheitsbezug in der gemeinsamen Wallfahrt hin zu dem Altar des heiligen Mysteriums. Eine italienische Darstellung würde hier die Blickachsen der Bewegung parallel gestellt, würde den bewegenden Willen der Gesamtheit und die Aufmerksamkeit der Einzelnen in



STREITER CHRISTI. FLÜGEL ZUM GENTER ALTAR VON HUBERT UND JAN VAN EYCK. KAIS. FRIEDR. MUS. BERLIN.

die gleiche Richtung verlegt und damit aus der Menge der Einzelindividuen eine auch in der Wendung der Gedanken homogene einheitliche Gemeinschaft gestaltet haben. Hier zeigen die verschieden gerichteten Blicke, als die Merkmale der Gedankenrichtung, wie gegenüber der Einheit der Gemeinschaft und des gemeinsam erstrebten Zieles die Vielheit der Individuen und die individualisierte Auffassung des gemeinsam Erlebten zu ihrem Rechte verlangt. Nur vereinzelt blicken die Gläubigen hin zu dem Ziele der gemeinsamen Anbetung und Wallfahrt. Hie und da setzt einer mit dem anderen sich in Konnex, um die Bedeutung der Stunde zu würdigen. Zwei der Figuren blicken heraus auf den Beschauer, um dessen Auge und dessen Seele zu suchen und auch ihn Teil nehmen zu lassen an dem geheiligten Vorgang. Die meisten tragen ihr Denken und Fühlen still und verschlossen in ihrem Innern; verloren in ihre Gedanken schauen sie vor sich hin oder weit hinaus in die Ferne, wie in einem visionären Begreifen der heiligen Stunde. Nirgends ist das Wirken religiöser Ergriffenheit reiner zum Ausdruck gekommen, als in den tief beseelten Köpfen der Streiter Christi; wie sie in gemessen verhaltener Gangart ihrer Pferde unter feierlichem Schweigen dem Ziele der gemeinsamen Andacht entgegen ziehen. Es ist eine Gemeinschaft von Heiligen; aber nicht auf der Gemeinschaft liegt der Nachdruck, sondern auf der Heiligung, und dass diese nicht auf einem äusserlich mitteilbaren, äusserlich sichtbaren, sondern auf dem Wege der inneren Reinigung, der Einkehr und Wiedergeburt erworben wird. Es ist

die starke Formulierung des religiösen Individualismus und der Gewissheit, dass jeder für sich den Weg zu seiner inneren Freiheit suchen muss, und dass das Reich Gottes nicht kommt mit äusserlichen Gebärden, dass es nicht ist hier, oder da, sondern inwendig im Menschen. Was der Genter Altar an Gestaltung psychischer Werte enthält, das ist auf dem Boden gewachsen, der die Brüderschaft vom gemeinsamen Leben erstehen sah und in dessen Bereich die Nachfolge Christi geschrieben wurde. Dieser Boden aber waren vornehmlich die nördlichen Niederlande. Darum ist auch in deren Kunsttradition solcher Geist lebendiger geblieben, als in Flandern und Brabant.

Rogier war in Italien gewesen. Die Formensprache hatte ihn unberührt gelassen. Dort aber hat er die in der Begabungsrichtung seiner Natur liegende bildmässige Zentralisierung alles geistigen Geschehens weiter auszubilden gelernt. Man braucht nur an die Anbetung der Könige in München zu denken. Aber schon in der Assistenz der Heiligen auf dem grossen Altar in Beaune (Titelbild Kap. IV) kommt das Momentane in der Gestaltung des Vorganges und die Gemeinsamkeit der Gedankenrichtung in dem für alle Heiligengestalten nahezu gleichmässig durchgeführten Aufheben der Hände zum Ausdruck. Ähnlich der Flémallemeister und ähnlich auch Hugo van der Goes. Auf dessen Hauptaltar in Florenz wenden nur die vordersten Engel den Blick von dem Mittelpunkt des Vorgangs, von dem neugeborenen Kind, ab; und auf der Pietà in Wien blickt allein das tränenvolle Antlitz der Magdalena heraus auf den Beschauer; alle andere Personen sind mit ihren Blicken oder Gebärden auf den Heiland orientiert.

Im Gegensatz dazu war die Betonung der geistigen Isolierung des Individiuums in der Holländischen Malerei, in den Werken von Bouts und Ouwater, nie verloren gegangen. Bei diesen tritt dann aber noch ein neues, in dem gleichen Sinne wirksames Element hinzu.

Von vornherein, im Anschluss an die Tradition der Eycks und im Gegensatz zu deren Flämischen Nachfolgern, tritt in der Malerei der Holländer das Bestreben zutage, die Anordnung einer Mehrheit von Gestalten weniger nach den Anforderungen bestimmter Kompositionsgesetze, als nach den Anforderungen der Wirklichkeit zu gruppieren, wovon weiter unten zu handeln ist. Diesem Streben geht das andere parallel, auch den geistigen Wechselbezug einer Mehrheit von Figuren in einer betonten Anlehnung an die Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen. Die Erfahrung aber lehrt, dass innerhalb einer Mehrheit von Menschen nur in Ausnahmefällen die Aufmerksamkeit aller einem gemeinsamen Ziele zugewendet ist, dass divergierende Richtungen des Gedankenlebens auch in denen zum Ausdruck kommen, die zu gemeinsamem Tun oder Erleben beisammen sind, und dass gerade eine Gemeinsamkeit des Handelns oder Erlebens die Neigung weckt, den Reflex des Vorganges im eigenen Innern auch anderen mitzuteilen. Daher bei Dirck Bouts, bei Ouwater und

weiter dann bei Geertgen die Neigung zur Gruppenbildung. In der Münchener Anbetung der Könige von Rogier sind alle geistigen Vorgänge, alle Betätigung, und aller Reflex des Geschehens auf den eigentlichen Akt der Anbetung hin orientiert, ohne zu selbständiger, unabhängiger Bedeutung zu gelangen; auf der Anbetung von Bouts in München dagegen bilden sich vier Gruppen. So zeigt auch die Lazarusauferweckung von Ouwater eine Fülle geistiger Vorgänge, die mit dem Hauptvorgang in Konkurrenz treten und dessen Wirkung vermannigfaltigen (Titelbild Kap. IV): zunächst die Geschäftigkeit Petri, die Assistenz zur Rechten auf die Bedeutung des Wunders hinzuweisen; weiter das Bestreben der vorderen Rückenfigur, dem Nachbar den Eindruck von dem wunderbaren Geschehen mitzuteilen; ähnlich die Beziehung zwischen Martha und dem Apostel zu ihrer Linken; schliesslich dann noch der Reflex in Johannes und in der Maria, der zweiten Schwester des Lazarus, in beiden Figuren das stille, abgekehrte, blickverlorene Versenken in das Wunder des Vorgangs. Die geistige Isolierung des Einzelnen, die auf dem Genter Altar zum Prinzip erhoben war, ist damit zum Teil-Ausdruck gebracht, und zwar eben in den beiden Naturen, deren Charakter nach Überlieferung der Evangelien der Kontemplation zuneigt. Wie auch an Geertgen nachzuweisen ist, hat immer wieder die Kunst der Holländer einen Ausgleich zwischen Isolierung des Individuums und Zentralisierung der geistigen Vorgänge auf solchem Wege zugestrebt. Der Löwener Sakramentsaltar von Bouts bietet dafür ein besonders lehrreiches Beispiel; im Gegensatz zu den Abendmahldarstellungen etwa bei Ghirlandajo, Lionardo oder Andrea del Sarto, wo der Reflex der heiligen Stunde wohl zu gruppenweiser Aufteilung der geistigen Werte führt, wo aber keinerlei Dezentralisierung des Vorgangs durch geistige Abkehr und Isolierung eines Einzelnen zugelassen ist.
Die grosse Bedeutung Memlings liegt in seiner Darstellung psychischer Werte. Er hat Töne angeschlagen, die ganz unbekannt waren. Ein Lächeln wie das des musizierenden Engels auf dem Johannesaltar begegnet allenfalls bei dem Heiligen Georg der Pala-Madonna von Jan van Eyck, oder bei dem Engel der Petersburger Verkündigung; sonst bei Lionardo. Nicht die geistige oder seelische Grösse des Menschen hat er geschildert, sondern die feinen Nuancen in einem glücklichen Erfassen der Lebenswerte. Wer so fein die Schwebungen der Seele festzuhalten wusste, der musste auch nach der Richtung des Zusammenstimmens der geistigen Vorgänge feiner differenzieren. Er war ein Schüler Rogiers; darum hat er überall da, wo es sich um ein momentan fixiertes Geschehen handelt — Scenen aus der Ursulalegende-Brügge, Himmelfahrt Christi-Louvre, Sebastianslegende-Brüssel etc. — streng zentralisiert. Aber er fühlte sich auch als Erbe der älteren Tradition. Darum hat er das reine Andachtsbild wieder aufgenommen und hat damit der Darstellung des individuellen Erlebens inmitten einer Gemeinschaft von Heiligen wieder zu ihrem Recht verholfen. In dieser Differenzierung war er, wie seinem Vorgänger Rogier, so seinem

Nachfolger David überlegen. Bei jenem liegt der Nachdruck auf der auch äusserlichen Einheit aller geistigen Vorgänge; bei diesem auf dem gesonderten Erleben des Einzelnen. Damit verliert bei Rogier die Assistenz von Heiligen, wie auf dem Altar in Beaune, ihre letzte Ausdrucksmöglichkeit; während Davids Isolierung des Einzelnen, der Darstellung eines Geschehens im Wege steht. Nach der Richtung dramatisch zugespitzten Lebens überzeugt Rogier stärker. Nach der Richtung eines kontemplativ verinnerlichten Lebens schlägt David die ernsteren, ergreifenderen Töne an. Zwischen beiden Extremen aber hält Memling die glückliche Mitte; und im Rahmen seines vielseitigeren Gestaltens weiss er in der Bildung jugendlicher Frauen Saiten von solch zartem Klang anzuschlagen, dass das Fehlen eines ebenso einheitlich gespannten Willens, wie bei Rogier, oder einer ebenso einheitlich gestimmten Grösse wie bei David, durch den Reichtum an einem fein differenzierten, glücklichen und heiteren Seelenleben freudig aufgewogen wird. Hier liegt zu der innerhalb des niederländischen Quattrocento ihm angewiesenen Stellung der letzte Grund und der rechtmässige Titel.

David ist so stark erfüllt von der mystischen Weltauffassung, dass seine Kunst nur der Seite des inneren Erlebens des Einzelnen dienstbar wird. Es ist, als ob allein „das verborgene Leben der Seele mit Gott“ nach bildmässigem Ausdruck bei ihm suche. Es leuchtet ein, welche Gefahren damit verbunden waren.

Schon die Frühwerke weisen in diese Richtung. Auf der Kreuzannagelung (No. 1), die nach aller menschlichen Erfahrung die Gedanken der Umstehenden völlig absorbieren müsste, sind nicht einmal die Schergen alle bei der Sache, und die beiden Knaben am oberen Bildrand, wie auch die beiden stehenden Figuren zur Rechten, sind in ihrem Gedankenleben in keiner sichtbaren Weise mit dem Vorgang verknüpft. Auch ist der Ersatz für die mangelnde Einheit der Geistesrichtung in einer Verinnerlichung des Seelenlebens im Einzelnen noch nicht gefunden. Ähnlich auch die Hirtenfiguren der Geburtsdarstellungen (No. 2), die an dem momentanen Vorgang, nach der Richtung ihrer Blicke zu schliessen, keinen Anteil nehmen, bei denen aber die Verinnerlichung des Ausdrucks nicht genug betont ist, um ihr Erleben des dauernden Gehalts in dem geschilderten Vorgang wirksam erscheinen zu lassen. Das Beharrende in der Flucht des dargestellten Moments ist noch nicht zur Höhe überzeugender Ausdruckskraft gesteigert. Dann aber kommen die Heiligengestalten in den Sammlungen von Kaufmann und Salting (No. 5, 6). Der verlorene Blick des Heiligen Franz, weit hinaus in die Ewigkeit, und der eindringliche Blick, mit dem die feierliche Gestalt des Johannes zu jedem, der ihm naht, in Beziehung tritt, zeigen schon wie in einem Brennpunkt krystallisiert das Seelenleben ihrer Träger. Hier zum erstenmal kündigt sich der Künstler und Gestalter eines vertieften inneren Erlebens an. Vor dem Suchen aber nach neuen Formidealen tritt diese Verinnerlichung seiner Kunst in der zweiten Periode zunächst mehr in den Hintergrund. Die Altarflügel

bei Kann (No. 11) zeigen, wie der Einfluss Memlings auch nach der Richtung eines geistig zentralisierten Geschehens zu vorübergehender Wirkung gelangt. Dann setzt die Reife ein. Schon in der thronenden Madonna in Darmstadt (No. 15), die so vornehmlich den Geist des Jan van Eyck kündet, zeigt sich die geistige Isolierung des Individuums in einer ersten Formulierung. Die Kehrseite aber dieses Kunstwollens kommt in den grossen Tafeln für den Schöffensaal zu Brügge (No. 18) zum Ausdruck.
Es handelt sich um ein ganz konkretes, zeitlich fixiertes Geschehen, das für innerlich fruchtbare Betrachtungen einer beharrenden Natur keinen Stoff liefert, und das seinem ganzen Charakter nach notwendig die gespannte Aufmerksamkeit aller Assistierenden sich erzwingen muss. Trotzdem scheint zwischen den den Vorgang figurierenden einzelnen Personen ein geistiger Konnex kaum zu bestehen. Je eine Gruppe ist auf jeder Tafel gebildet, innerhalb deren der Vorgang erörtert zu werden scheint. Alle anderen Gestalten blicken nach den verschiedensten Richtungen und in die Ferne hinaus, und selbst der König und der Richter auf der Urteilsverkündigung sehen gleichgültig aneinander vorüber. Der Meister, dem die Kraft der linearen Komposition vor der grossen und neuen Aufgabe versagte, hat auch für den geistigen Gehalt der Darstellung den rechten Ausdruck nicht finden können. Aber er hat die Grenzen seiner Befähigung selbst erkannt und hat sich von der Darstellung eines dramatisch bewegten Geschehens von da ab ferngehalten. Die Anbetung der Könige in Brüssel, für deren kompositionelle Gestaltung die traditionelle Überlieferung zu Hilfe kam, zeigt jenen glücklichen Ausgleich in der Verteilung der geistigen Werte, der in den Werken der holländischen Vorgänger zum Ausdruck kam. Von da ab hat David bis auf die letzten Jahre seines Schaffens hin, sobald es auf die Schilderung einer Mehrheit von Gestalten ankam, in weisem Erkennen der von seinen Kräften und seiner Geistesrichtung ihm gebotenen Grenzen sich beschränkt, entweder auf die Gestaltung reiner Andachtsbilder, wie in den grossen Altarwerken, oder auf die Darstellung nicht eines Geschehens, sondern der beharrenden Wirkung eines Geschehens, wie auf den Kreuzigungsbildern. Und in solchen Werken ist dann die künstlerische Bedeutung des Meisters zu einer reinen und vollendeten Äusserung gekommen. Es ist freilich vermessen, zu einem Künstler von dem Abmass Davids zu treten und ihm zu sagen: das, was Du da gewollt hast, war falsch; Du hast Dich in den Mitteln vergriffen. Darum können auch allein die Tatsachen, dass: zunächst das Thema ihm gestellt, nicht von ihm selbst gewählt war; und dass ferner der Meister im weiteren Verlauf seiner Betätigung momentan zugespitzte, dramatisch bewegte Geschehnisse nicht wieder aufgegriffen hat, den Mut zu der Annahme geben, dass die in den Kambysestafeln gestellte Aufgabe der Begabungsrichtung des Meisters nicht entsprach. Mancher mag in den weitblickenden Betrachtungen, wie sie Riegl in seinem gedankenreichen und nicht genug zu empfehlenden Werk über das hollän-

dische Gruppenporträt anstellt, den Zugang auch zu solcher Erscheinung finden. Aber so ausserordentlich fein und eindringend die einzelne Beobachtung bei Riegl differenziert, so belehrend sie mit dieser nachfühlenden, nachschaffenden Analyse wirkt: wo die Beobachtung des Einzelnen zum Bau seiner grossen, weit geschauten Leitsätze führt, da stellt sich vor solcher Kunstphilosophie ein Gefühl der Kälte ein, das mit dem überhöht pulsierenden Leben, wie es von aller Kunst ausgeht, in Konflikt gerät. Liegen aber die Tatsachen anders, und fanden die Zeitgenossen in solcher Dezentralisierung der Aufmerksamkeit inmitten eines seiner Natur nach dramatisch zugespitzten Geschehens ihr Genügen und ihre Befriedigung, wo würden wir hinter diese Tatsache unser ignorabimus zu setzen und daraus die Distanz zu ermessen haben, die unser Gefühlsleben von dem unserer Vorfahren scheidet.
In den Heiligengestalten von Johannes und Franz auf den Tafeln der Sammlung von Kaufmann in Berlin (No. 5) kündigt sich, wie oben gesagt wurde, zum erstenmal der Maler eines vertieften Innenlebens an; der Maler der Seele, die ihr Genügen findet in sich selbst und die gegen das laute Wesen der Welt sich abschliesst in dem Suchen nach einer Welt des eigenen Erlebens. In lebendigem Kontrast steht die feierlich, wie erstarrte Ruhe der Gestalten zu deren tief beseeltem Blick, wie er ekstatisch aus den Augen des Franz, suchend und fragend aus den Augen des Täufers spricht. Die Reproduktion kann von dieser Eindringlichkeit kaum eine schwache Vorstellung geben. Die Bewegung bei der Figur des Heiligen Franz ist zu einer Regungslosigkeit zusammengefasst, die an Starre erinnert. Die ganze Tiefe des glühenden, heiligen Seelenlebens ist in den visionären Ausdruck dieses Auges verlegt, dem in diesem Augenblick jene letzte Offenbarung zuteil wird, die das Sehnen des Heiligen während der letzten Jahre seines Lebens erfüllen. Weit hinaus in die Ferne ist der Blick gerichtet, ohne auf die an dem oberen Bildrand symbolisierte Vision zu treffen. Es wird nicht ausbleiben, dass vor solcher Erscheinung von einer Unbeholfenheit des Meisters gesprochen wird. Es fragt sich nur, ob vor den gleichen Erscheinungen bei Rembrandt der Mut der Kritik ebenso weit trägt. Auf dem herrlichen „Noli me tangere" in Braunschweig — ein Beispiel für viele — steht der Auferstandene dicht vor Magdalena. Diese aber blickt nicht auf ihn, sondern an ihm vorbei, hinaus in die Ferne einer visionären Verzückung. Die Kunstabsicht, die den ganzen Vorgang in das innere Erleben der Heiligen verlegt, ist unverkennbar; die Heilandsgestalt selbst aber, deren geisterhaft visionäre Erscheinung durch die verdampfende Aureole um den ganzen Körper zu sinnenfälligem Ausdruck gelangt, ist das sichtbar gemachte Symbol für das innere Erleben der Heiligen. Die Analogie für die Vision des heiligen Franz ergibt sich von selbst. — Auf uns aber und auf einen jeden von uns ist der eindringliche Blick des Täufers gerichtet. Zu jedem von uns tritt er in Beziehung, an jeden einzelnen wendet er sich, und mit der Eindringlichkeit seines ernsten Auges scheint er uns zu fragen, ob wir reif sind für die

grosse Wahrheit, auf die er mit der Gebärde seiner Rechten hinweist. Wieder deutet die starre Ruhe der Figur und ihrer Gesichtszüge nicht auf Unbeholfenheit, sondern auf die beabsichtigte Kontrastwirkung zu dem intensiv lebendigen Blick, in dem die ganze Lebensenergie des Heiligen aufsummiert ist. Wer in solches Kunstwollen sich einzuleben die Zeit findet, dem wird solcher Kontrast als das Mittel erscheinen, dadurch die Intensität des suchenden Blicks seine besondere Steigerung erfährt; für den wird, wie später nachdrücklicher noch in den Heiligengestalten in London und in dem Hieronymus in Genua, die Strenge zur Würde sich wandeln, und die Starre zur feierlich überzeugenden Eindringlichkeit.

Mit solchen Gestalten verglichen erscheinen die männlichen Heiligen Memlings leer, leblos, unbeseelt. Wie bei Memling aber, so liegt auch bei David der eigentliche Nachdruck auf der weiblichen Figur und auf dem Beisammen heiliger Frauen. Wie Memling, so hat auch David seinen eigenen Schönheitstypus geschaffen, wie er am reinsten in der Gestalt der Katharina, „lockig, mit Geheimnissen beladen“, auf dem Katharinenaltar und dem Abendmahlsaltar zum Ausdruck kommt. War es die Liebe, die den Weg gezeigt hatte zu dieser Schönheit? Sicherlich lag ein bewusstes Idealisieren vor, ein „Umgehen der Wirklichkeit“, eine Verklärung der Wirklichkeit, die dem idealen Zustand in dem Beisammen dieser Frauen parallel ging. Es war ein Idealisieren, ein Stilisieren der einzelnen Frau und ihres segnenden Wirkens, das sich dann zu einem Idealisieren der Frau überhaupt erweiterte. Die Frau wird hinaufgehoben in eine Höhe, wo sie zu einem Gegenstand wird des Glaubens und der Anbetung. In solche idealisierte Atmosphäre hebt uns David hinauf in seinen Altären.

In dem Katharinenaltar (No. 27) ist die Assistenz der Heiligen, wie bei Memling, noch um den Vorgang der mystischen Katharinenvermählung gruppiert; der geistige Akzent aber liegt nicht auf dem Vorgang, sondern auf dessen Wirkung und auf dem Erleben der Heiligen. David gibt keine Illustration der schönen Legende, sondern er fasst tiefer und bringt deren letzten und wesentlichen Gehalt, dem sie zum Symbol dient, zu sinnenfälligem Ausdruck. In dieser Komposition zuerst zeigt sich voll die seelische Tiefe des Meisters. Alle Teile des Bildes klingen zusammen, um dem Vorgang den rechten Rahmen zu geben und um die Gesamtheit der Darstellung zum Ausdruck eben dieses Vorgangs zu erheben. Diesem Zweck dient die feierliche Isolierung der Gruppe; nur von Ferne dürfen der heilige Antonius und der Engel teilnehmen, während aller Lärm des Alltags ausgeschlossen bleibt von der heiligen Stätte. Diesem Zwecke auch dient die geistige Isolierung der einzelnen Figuren, deren jede in tiefes Sinnen versunken ist über die unbegreifliche Heiligkeit des Vorgangs; keine Gebärde, kein Laut, der die feierliche Stille stört. Ganz leise nur greift die Hand der Magdalena hinüber zur Barbara, die doch schon selbst aufgeblickt hat, um den eigenen Gedanken nachzuhängen; als wolle sie sie mahnen, abzulassen von

dem gedankenabziehenden Buch und ganz sich hinzugeben dem Wirken der heiligen Stunde. Wer je in solcher Tafel das gesehen hat, was David in ihr als Erlebnis niedergelegt, der wird das Wort von den ausdruckslosen Köpfen des Meisters nicht mehr verstehen.

Ähnlich sind die Akzente auf dem Berliner Kreuzigungsbilde (No. 34) verteilt. Wie bei Hubert van Eyck, beim Flémallemeister und selbst bei Rogier, liegt auch bei David der Nachdruck auf der Wirkung, auf dem Beharrenden, auf dem Zustand nach der Kreuzigung. Bei jenen aber kommt der *Schmerz* der Tragödie zum Ausdruck, während David ihr die *Lebenswerte* entnimmt. Bei jenen ist es der tote Christus, der am Kreuz hängt, mit gesenktem Kopf und schlaffen Gliedern; bei David ist es der Gott, ungeschwächt auch in seiner physischen Kraft, dessen milder Blick auf denen ruht, in denen zuerst er die Welt liebt. Bei jenen erfüllen Wehklagen und ungestillter Jammer die Szene. Klagend umfliegen die Engel das Kreuz, klagend ringen die Frauen die Hände, weinend dreht sich Johannes weg von dem furchtbaren Anblick. David hat tiefer gefasst. Bei ihm ist die Liebe zum Glauben und der Schmerz zur Hoffnung verklärt. Aufwärts steigt mit dem Gebet der Mutter deren vertrauender Blick. Und aufwärts auch ist der Blick des Johannes gerichtet, wie in Ekstase, weithinaus in die Ferne, entgegen einer hoffnungsfrohen Zukunft, als habe er gesehen und erkannt, wie von dieser Stätte aus über die Welt hin der Segen sich breiten soll. Diese Gewissheit aber darf nicht beschränkt bleiben auf die, die dem Herren am nächsten stehen. Zwischen Johannes und Magdalena wird weiter zurück eine Frauengestalt sichtbar. Nicht auf den Gekreuzigten heftet sie den Blick, sondern auf die Frauen. Und wie sie von deren Anblick ergriffen wird, da schlägt sie in frommem Staunen die Hände übereinander; so scheint auch sie teil zu haben an der Erkenntnis dessen, was hier vorgegangen. Und so wird sie zum Symbol des Übergangs des grossen Erlebens derer um den Herrn, hinaus in die Welt. Das Erleben der Einzelnen klingt zu höherer Einheit zusammen in dem gemeinsamen Wissen von der erlösungsgewaltigen Bedeutung der Stunde, und es klingt dann aus dem Herzen derer, die dem Herrn am nächsten stehen, hinaus in die Welt als die frohe Botschaft, die der Menschheit die neue Einigung in Gott verkündet.

Und so wie der Fortgang des Geschehens in die Welt des Irdischen hinaus sich ankündigt, so kommt des Himmels Teilnahme in den Engelsgestalten zum Ausdruck, die oben aus den Wolken hervorschauen. „Ecce filius meus", diese Worte, die in feiner Schrift über den Querbalken des Kreuzes hin auf Christum weisen, sind der Ausdruck dessen, das die Engel künden sollen. Zwei von ihnen haben die Hände zum Gebet gefaltet. Der dritte hebt jauchzend die Arme empor. Aller Welt will er es verkünden, warum Gott seinen eingeborenen Sohn gab, und dass aus dem Leiden das Leben ersteht. Wie von Blake eine Engelsgestalt, so drückt auch er den Jubel des Weltalls aus:

When the morning stars sang together,
and the Sons of God shouted for joy.

In dem Abendmahlsaltar (No. 28) ist dann das reine Andachtsbild, die Parallele zu Memlings Chatsworth-Altar entstanden. Da aber zeigt sich die gesteigerte Tiefe und Grösse des Gefühlslebens bei David; das andere Tempo und der andere Rhythmus. Die Ruhe ist monumentalisiert wie bei van Eyck. Weit sind wir ab von dem dramatisch zugespitzten Leben bei Rogier, weit auch von der lodernden Kraft von Hugo van der Goes. Dafür aber umfängt uns die stille Harmonie gesetzmässigen Wesens und gesetzmässigen Geschehens und an die Stelle der verträumten Lieblichkeit Memlings tritt die männliche Kraft dessen, der tiefer und bis zum Grund hinab geschaut hat in das bewegende Wirken der Welt.

Alle greifbaren Beziehungen der Gruppe zu einer umgebenden Wirklichkeit sind aufgehoben; der Eindruck eines lokalisierten Raumgebildes kommt nicht auf und die Gestalten nehmen einen Massstab an, der nur zur Bildfläche noch in Relation steht, der sie den gewöhnlichen irdischen Beziehungen entrückt. Und das ist die erste Kunstabsicht, die neu aus dem Werke spricht. Denn so wie er da vor uns steht, ist der geistige Gehalt des Bildes unvollständig; er verlangt nach Ergänzung, und findet diese — in einem besondern und anderen Sinne, als jedes andere Kunstwerk auch — allein in der Persönlichkeit des gläubigen Beschauers. Darum ist alle gedankenabziehende Lokalisierung ausgeschaltet. Eindringlich ist der Blick des kindlichen Heilands auf die andächtige Gemeinde gerichtet; es ist das einzige Augenpaar, das in die Augen des Gläubigen sich versenkt. Und wie er fragend halb, halb traumverloren den anschaut, der bittend sich ihm naht, da greift er nach der Traube und es ist als wolle er davon nehmen und sie dem reichen, dem auch ihr Segen gilt: dass auch er und mit ihm die Gemeinschaft der Gläubigen Teil habe an der Gnade, der das Symbol zum Ausdruck dient. In leisen Akkorden klingt die Begleitung der Engel zu dem geheiligten Vorgang; in tiefes Sinnen sind rings die Heiligen versunken, wie sie lauschen den Klängen und wie sie mit der Gemeinde erleben das Wirken der reinigenden Macht. Wieder ist es nur eine unter ihnen, die Agnes, die die Hand erhebt nach dem Buch der Katharina, als fürchte sie, dass über der Wirkung des Buches das Wirken der heiligen Stunde verloren gehen könnte. Sonst keine Bewegung, kein Laut, keine Geberde, die die Gedanken abziehen könnte von dem feierlichen Geschehnis.

Und dann ist es noch ein zweites, darin das Kunstwollen des Meisters neu zum Ausdruck verlangt. Bei Memling hatte, besonders auf dem Johannesaltar in Brügge, auf der psychischen Differenzierung in den verschiedenen Köpfen der assistierenden Heiligen der Nachdruck gelegen. Der besondere Zauber seiner Altäre fand darin seine Erklärung. Bei David kehrt der gleiche Ausdruck eines mystischen Versenkens in das Wirken des heiligen Vorgangs für alle Heiligen gleichmässig wieder. *Es ist*

wie eine Rhythmisierung der geistigen Vorgänge, die die geistige Isolierung der einzelnen Gestalt auf die allen gemeinsame, einheitliche Grundlage zurückführt und das Erleben der Einzelnen zu geschlossener Wirkung zusammenfasst. Das gleiche Stilprinzip, das in der strengen Gesetzmässigkeit der Linien- und Farbenkomposition die Einheit der Gruppe zu sinnenfälligem Ausdruck bringt, wird in vertieftem Sinne auch in der Ausdrucksgestaltung der psychischen Werte wirksam.

Wenn unter dem Sang der Gläubigen die Altarflügel sich öffneten, wenn dann in tiefem vertrauendem Staunen aller Blicke an diesen Augen des Heilandskindes hingen, wenn die feierlich entrückte Stimmung dieser Versammlung von Heiligen mit siegreicher Kraft der Gemeinde sich mitteilte und der Gefühlsgehalt des Kunstwerks mit dem Gefühlsleben der Gläubigen zu mystischer Einheit zusammenklang, dann, aber auch dann erst war all das zu Ausdruck und Wirkung gekommen, was der Künstler aus einem tiefen Erleben heraus zu sichtbarer Form gestaltet hatte. Es gibt sehr viel gewaltigere Werke der bildenden Kunst; aber es gibt keines, in dem das religiöse Erleben tiefer gefasst und reiner gestaltet wäre.

Das Ruhen aller Individualität in der alles umfassenden Einheit Gottes ist die letzte Wahrheit, die aus der Kunst Davids herausklingt. Es ist die Erlösung, die er der Seele, die Gott sucht, zu bieten hat. Über, neben und in dem Erleben des Einzelnen erscheint das Wirken der göttlichen Kraft, die alles verborgene Leben der Seele mit Gott von dem Individuum aus aufgehen lässt in die höhere Einheit eines alles umfassenden Göttlichen, darinnen alles Begrenzte und alles Individuelle Sinn und Bedeutung verlieren.



ROGIER VAN DER WEYDEN. ALTAR DES JÜNGSTEN GERICHTS. BEAUNE.

KAPITEL IV

DIE ZEICHNUNG

Eine Linie ist eine Kraft.
Van de Velde.

Wie bei allen „Primitiven“ ist auch bei David die Übersetzung der Werte der Wirklichkeit in solche der Kunst eine vorwiegend lineare. Die Zeichnung ist beinahe alles. Die malerische Verwertung von Licht und Schatten, und von Licht als Farbe, steht an zweiter Stelle. Wie in jedem Stil, in dem die Linie als übersetzendes Element der Wirklichkeit das entscheidende Stilmerkmal bildet, ist alle Kontur scharf linear, wird alle Form in der Silhouette und in der inneren Gliederung und Modellierung durch Linienwerte ausgedrückt.

Die Einzelform. Der sogenannte, oft betonte „Realismus“ des Niederländischen Quattrocento beruht in erster Linie auf der exakten zeichnerischen Wiedergabe der einzelnen Naturerscheinung. Diese Freude an der Beobachtung des Details setzt mit den Eycks ein; sie erhält sich dann stärker im Süden, als im Norden, wo bald schon die Probleme von Raum- und Lichteinheit das Interesse stärker absorbieren; mit Modifikationen aber verlangt sie auch dort zu ihrem Recht und ist in allen Vertretern der Epoche lebendig. So wird sie von David übernommen. Als dieser nach Brügge kommt und dort die Sicherheit kennen lernt, mit der die Brügger Schule in der exakten Wiedergabe der Einzeldinge führend voransteht, da setzt sein ganzes Streben zielbewusst in diese Richtung ein, damit er ebenbürtig neben den grossen

Meistern vor ihm und um ihn bestehen könne. Auf den Brügger Einfluss vornehmlich gehen zunächst die reichen Accessorien zurück, die von da ab in seinen Bildern auftreten. Der Reichtum, der die Kirchen, die öffentlichen Bauten, die Privathäuser erfüllt, und der in dem Strassenleben, in der kostbaren Kleidung der Vornehmen zum Ausdruck gelangt, reflektiert in der Kunst der Zeit und in der Kunst Davids. Von den Eycks und von Memling übernimmt er die Vorliebe für schwer fallende Stoffe und für kostbares Goldgerät; nur wiederholt er sich mehr, als jene. Das reiche Muster eines leuchtend roten Brokatmantels mit goldigem Fadeneinschlag kehrt mehr als zehnmal wieder; ein anderes noch reicheres Muster wiederholt sich ebenfalls häufig. Auch die Vorliebe für orientalische Teppiche ist in ihm noch lebendig; den einen Teppich, den zuerst Jan van Eyck auf der Pala-Madonna verwendet hat, bringt er fünfmal. Die grösste Freude hatte er an kostbaren Goldschmiedearbeiten. Die Werkstätte des Schwiegervaters und die reichen Schätze der Kirchen haben ihm da die Vorbilder geliefert. Das alte Inventar der Donatiankirche gibt die Beschreibung des Stabes eines Kanonikus der Kirche. Dieser Stab ist auf dem Katharinenaltar in London genau der Beschreibung entsprechend gebildet. In diesen Dingen war der Geist van Eycks so lebendig, wie vor 60 Jahren. Bedeutungsvoller aber wird sein Anschluss an die Brügger Tradition in der Behandlung des menschlichen Körpers. Die Sicherheit der Zeichnung und Modellierung, die er auf diesem Wege sich aneignet, kommt zuerst in dem Christus der Auferstehung bei Kann, weiter dann in den Kindergestalten des Marienaltars im Louvre zum Ausdruck. Von vornherein zeigt sich dabei der Sinn für eine strenge Gesetzmässigkeit, in die er die Wirklichkeitswerte aufgehen lässt. So schon in seinen Typen: gerade, lange Nase, flache Brauen, streng horizontal gestellte Augen, scharf horizontale Mundlinie, rhythmisch symmetrischer Fall des umrahmenden Haars. Die kleinen Abwandlungen wiederholen immer die gleichen Prinzipien. Wie ähnlich sind all diese Heiligen auf dem Abendmahlsaltar! Wie der seelische Ausdruck, so ist auch die Form rhythmisiert, das eine bedingt durch das andere. Und das gleiche Prinzip ergreift dann die Gewandbehandlung; am deutlichsten und typischsten schon auf der Johannesgestalt der Sammlung von Kaufmann (No. 5). Der feierliche Vertikalismus der Figur und die strenge Stilisierung von Haupt- und Barthaar werden durch die vertikalen Parallelfalten der Gewandung unterstützt. Die Körperformen gelangen klar zum Ausdruck und erhalten gleichzeitig durch den rhythmisch gebundenen Schluss des Gewandes den Charakter skulpturaler Geschlossenheit. Wie die Künstler der früheren gotischen Perioden, so strebt auch David darnach, seine Gestalten herauszuheben aus der Welt der Wirklichkeit in eine Welt eines erhöhten Daseins, in dem das Leben reiner verläuft, befreit von allem Zufall und allem täglichen Geschehen, in der Form feierlicher Grösse und ernster weltfremder Abgeschlossenheit. Aus solchem Kunstwollen entsteht der grosse Fall der Gewandung in der Kunst des frühen Mittelalters,

in der Plastik des dreizehnten und vierzehnten und bis hinein in die deutsche Malerei der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Aber wie die Scholastik mehr vom Begriff ausging, als vom Ding, so die mittelalterliche Bildnerkunst mehr von der abstrakten Linie, als von der Wirklichkeitsform. David hat diese stilbildende Linie in den Dienst der Erscheinungsform gestellt. Er nimmt die alte Linie wieder auf, auf Grundlage aber der neu eroberten Wirklichkeit. Alle Rhythmik des Faltenwurfs lässt keinen Zweifel aufkommen an der Wahrheit der umschlossenen Körperform; auf ihr erst baut sich dann die Architektonik der Gewandung auf.

Die Bewegung. Dem gleichen Kunstwollen dient das Gemessene aller Haltung und Bewegung. Alle diese Heiligengestalten tragen in ihrer ruhigen, oft wie erstarrten Haltung die Stille ihres abgeklärten Seelenlebens zur Schau. Alle lebhafte Bewegung ist unterdrückt. Sie ist ausgeschaltet, weil die entrückte Welt, in der diese Heiligen leben, nur das Dauernde, Beharrende kennt; weil in ihr die Ewigkeit sich spiegelt. Dem seelischen Ausdruck dient allein die verhaltene Gebärde der Hand; diese aber nicht in typisierter Formel, sondern neu für jede Gestalt und das ihr eigene Erleben. Vor solchem Mangel an allgemein lebendiger Bewegung darf man nicht an Unbeholfenheit denken; das ganze Kunstwollen Davids weist in die Richtung beharrender Ruhe. Darum versagt es auch für unser heutiges Gefühl da, wo ein weltliches und momentanes Geschehen zum Ausdruck verlangt, wie auf den Kambysestafeln. Wie stark er die lebendige Wirklichkeit beobachten konnte, beweisen seine Hunde, deren Bewegung wie vom Momentphotographen festgehalten ist. Das entscheidende Moment, nach dem die Kunst der sogenannten „Primitiven" von der ihrer Nachfolger gesondert wird, liegt nicht im Stoff, nicht in der Art, den seelischen Gehalt zum Ausdruck zu bringen, auch nicht in dem Vorwiegen der Linie als eines stilbildenden Elements, sondern in dem Verhältnis zur lebendig erfassten Bewegung. Die veränderte Faktur, der andere Farbenauftrag sind dann erst sekundär; nur Folgeerscheinung. Diderot hat für diese Bewegung das wundervolle Wort der „conspiration générale des mouvements: conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds." Überall wo diese lebendige Bewegung an Stelle der typisierten Haltung und Bewegung tritt, wo sie nicht nur gelegentlich, sondern als herrschendes Stilprinzip den Bildcharakter bestimmt, hört die Kunst auf, als primitiv zu gelten. Darum würden Bewegungsdarstellungen, wie in den Hunden der Kambysestafeln oder der Berliner Kreuzigung, an sich genommen, nie als die Werke eines Primitiven gelten. Die gleiche Freiheit aber ist in der, wie immer auch verhaltenen, Gebärdensprache der Hände bei David erreicht; nur dass diese inmitten der sonstigen Ruhe nicht stark genug ist, um dem Bildganzen einen bestimmenden Charakter mitzuteilen. Es sind vereinzelte Akzente, die vereinzelten psychischen Werten zum Ausdruck verhelfen; als die Sprachorgane eines unendlich feinen, subtilen Seelenlebens.

Wer über den alten Breughel, oder Rubens ein Buch schreiben will, der wird der Bewegung ein eigenes und entscheidendes Kapitel zu widmen haben. Bei David ist, stärker noch, als sonst in der Kunst der Primitiven, alle Bewegung in die Ruhe mystischer Versenkung und weltfremden verklärten Geschehens erstarrt. Nur in den letzten Jahren, als von Antwerpen her der neue Geist auch ihn ergreift, da hat er, am stärksten in der Kreuzabnahme der Sammlung Carvallo, in der Orientierung aller Bewegungsmotive auf ein Zentrum hin dem neuen, der Bewegung entnommenen Einheitswert Rechnung getragen. Sonst aber und vornehmlich in den Werken der Reife konzentriert sich bei ihm das heisse Innenleben in dem verlorenen, nach innen mehr, als nach aussen gerichteten Blick.

Denn er sieht ihr sanftes, stilles Leben
Mit dem stillen Wehen grüner Wipfel
Sieht er es in ihren grossen Augen.

Und nur was an momentan individuellem Erleben nach Ausdruck verlangt, das krystallisiert sich in der dem jeweiligen Seelenzustand in subtilster Schwebung angepassten Gebärde der Hand. Diese Hände sind vor der Natur studiert. Es war ein fein organisiertes, rassiges Geschlecht, in dessen Frauen eine Hand von solchem Formenadel, von solcher Zartheit und solch nerviger Kraft sich entwickelt hatte. Memlings Hände erscheinen dagegen schwächlich, geziert, gespreizt. Die Handbewegung des Heiligen Bernardin von Siena (No. 22), der seinen Schutzbefohlenen präsentiert, ist unnachahmlich und voll verständlichsten Ausdrucks. In dem Hieronymus des Städelschen Instituts (No. 23) sind Blick und Handbewegung eins. Die Süsse einer Frauenhand, wie die der Katharina auf dem Katharinenaltar (No. 27) ist nie übertroffen worden. David hat die Seligkeit der Frauenliebe so stark gefühlt und so zart ausgedrückt, wie je ein Künstler. Aller Adel und Reichtum der Frau ist in solcher Gestalt zusammengefasst, in dem rhythmisch gewellten Haar, in der träumend weichen Haltung des schlanken Körpers und der unbewussten Würde, die von solchem Königskind in die Welt hinausstrahlt. Alles sprechende Leben aber ist aufsummiert in der Gebärde solcher Hand. Auf dem Abendmahlsaltar (No. 28) herrscht zu den leisen Akkorden der musizierenden Engel völlige Ruhe; keine Gebärde unterbricht die feierliche Stille; nur eine Hand erhebt sich zaghaft halb, als fürchte selbst sie, die heilige Stunde zu entweihen. Wie zart ist in dieser Hand der seelische Bezug zwischen den beiden Heiligen zum Ausdruck gebracht und wie ist in erweitertem Sinn dann der seelische Gehalt der ganzen Darstellung darin verdeutlicht!

Die Linienkomposition.

Bedeutungsvoller noch, als in der Einzelform, kommt die streng gebundene Gesetzmässigkeit dieser Kunst in den ideellen Linien zum Ausdruck, die als die Hauptachsen der Darstellung die Bildwerte verteilen. Der Vertikalismus der Einzelfigur

ergreift die ganze Gruppe und überträgt die gebundene Strenge vom Einzelnen auf das Ganze. Die Vorbilder zu solcher Gestaltung liegen überall da, wo das Kunstwollen der Vorgänger mehr dem Beharrenden, als dem Geschehen sich zuwandte; vor allem also bei den Holländern, bei denen das vertikale Nebeneinander der Figuren zu der besonderen Erscheinung der isokephalen Reihung geführt hatte. Schärfer ist der Gegensatz zur italienischen Pyramidenkomposition nie formuliert worden. Wie in der Verteilung der geistigen Akzente, so sucht die holländische Kunst auch in der Richtung der linearen Komposition die Anlehnung an die Wirklichkeit. So wenig innerhalb des Zusammenwirkens einer Mehrheit von Personen aller Willens- und Gedankenimpuls auf einen einzigen Punkt konzentriert zu sein pflegt, so selten gibt die Wirklichkeit ein Bild einer pyramidal, oder in anderer Form, zentralisierten Gruppenbildung. Das Nebeneinander bildet die Regel und wird daher bei den Holländern als das stilbildende Moment in die Bildgestaltung aufgenommen. Wieder kommt, wie in der vermannigfaltigten Blickrichtung, das Streben nach Dezentralisierung alles bildmässigen Geschehens zum Ausdruck. Der geistige Mittelpunkt der Darstellung soll keine präponderierende Stellung erfahren. So entsteht die Isokephalie, die gleichmässige Horizontale als oberer Kopfabschluss, die, von anderen künstlerischen Erwägungen ausgehend als die italienische Pyramide, mit dieser das Moment gemein hat, zum stilbildenden Element des Bildganzen zu werden. So zuerst in den Miniaturen, in den Heures de Turin; weitergeführt dann gelegentlich bei Bouts, vor allem aber bei Geertgen. David neigt leicht zur Übertreibung, zur Starre in der Anwendung einer gegebenen Kunstformel. So schon in dem Beschneiden seiner Randfiguren. Wo die Erscheinung des Durchschneidens der Randfigur die Einzelgestalt trifft, wie auf der Kreuzannagelung (No. 1); oder wo sie eine zusammengeballte Figurenmehrheit begrenzt, wie auf dem Kambysesurteil (No. 18a); da wirkt auch sie im Sinne der Wirklichkeit und als bildbefreiendes, bilderweiterndes Element. Wo sie aber hineinschneidet in eine in sich zur Einheit gebildete Gruppe, wie auf der Kanahochzeit (No. 19), oder der Schindung des Sisamnes (No. 18b), da stört sie das Gleichgewicht, ruft das Verlangen nach Ergänzung der Gruppe wach, und lässt den Bildabschnitt als willkürlich, die Gruppe als unvollständig, die Bildwerte als unausgeglichen erscheinen. In gleich undifferenzierter Weise verwertet David das Stilprinzip der Isokephalie. In dem linken Flügel zu der Kreuzannagelung (No. 1) werden der Formel, im Widerspruch mit ihrem Entstehungsgrund, selbst die Wirklichkeitsrelationen geopfert, und auf den Kambysestafeln (No. 18) liegt in der Isokephalie eines der die Freiheit der Komposition beeinträchtigenden Momente. Später wird der Meister freier. Das Streben nach räumlicher Verwertung der Figuren zerbricht das Schema. Auf dem Abendmahlsaltar (No. 28) ist die Silhouette des oberen Gruppenabschlusses reich bewegt und auf der Berliner Kreuzigung wirken die beiden Horizontalen der Gruppen zu beiden

Seiten des Kreuzes nur als Gegenwerte zu dessen machtvoller Vertikalentwickelung. Je mehr aber der Meister der Horizontalbewegung die Bedeutung bildmässiger Gesetzmässigkeit nimmt, um so stärker verlangt diese, die sein ganzes Schaffen so stark erfüllt, nach neuem Ausdruck, in der Form vertikaler Symmetrie. Zuerst in dem Marienaltar im Louvre (No. 12), weiter dann in den Flügeln der Taufe (No. 21). Damit aber rückt ganz von selbst die geistig stärkst betonte Figur in den Mittelpunkt der Darstellung. Es ist eine Abkehr von der stark dezentralisierenden holländischen Tradition zugunsten eines vermehrten Einflusses der kompositionell zentralisierenden Bestrebungen von Jan van Eyck und Memling. Es ist die folgerechte Entwicklung, die er auf dem Wege zu dem repräsentativen, ruhigen Andachtsbild hin durchmachen musste. Wie auf der Palamadonna des Jan van Eyck, die er so eifrig studiert und kopiert hat, und wie auf den grossen Altären von Memling, nimmt die Gottesmutter mit dem Gotteskind die zentrale Stelle ein; zu beiden Seiten dann der symmetrische Aufbau der Assistenz; so auf dem Marienaltar (No. 12); lockerer dann auf dem Katharinenaltar (No. 27), wo weniger die Figuren, als die Säulen und die umschliessende Gartenmauer die Rhythmik des Bildes bestimmen; in strengster Form auf dem Genueser (No. 29), und dem Annenaltar (No. 30); während der Abendmahlsaltar in Rouen (No. 28) auch in dieser Beziehung das Maximum bedeutet und in der strengen Symmetrie gleichzeitig die anmutigste Mannigfaltigkeit erklingen lässt. Dieser dem Meister eingeborene Sinn für eine streng gebundene Gesetzmässigkeit, der sich unter dem Einfluss der Flämischen Tradition machtvoll und gross nach der Richtung symmetrischer Bildkomposition hin entfaltet, hat in erster Linie dazu beigetragen, die Frage nach einem italienischen Einschlag in seiner Kunst entstehen zu lassen; während das einheitlich klare Kunstwollen des Meisters schon an sich ausreichend ist, um die Erscheinung zu erklären. Wie fein hier sein künstlerischer Takt die Nuancen zu greifen weiss, beweist die freie Abwandlung, die er dem Ausgleich der Bildwerte in der Berliner Kreuzigung (No. 34) gibt. Um jeder Starre des Prinzips zu entgehen, dessen Wesentlichkeit seinem Wesen so konform ist, rückt er das Kreuz nach rechts ab von der Mitte; gleicht dann aber die vermehrte Belastung, die damit die rechte Bildhälfte erfährt, durch die bedeutendere, auch mehr nach vorn gerückte Gruppe der linken Bildseite aus. In Gegensatz dazu das symmetrisch strenge Spiel von Horizontal und Vertikal in der Genueser Kreuzigung (No. 35).

Die Räumlichkeit.

Für die Bildung des Raumes mittelst der menschlichen Figur und mittelst architektonischer Elemente war in erster Linie die Holländische Tradition wirksam, während in den Heures de Turin und weiter dann im Genter Altar eine Mehrheit menschlicher Gestalten möglichst reihenweise in eine Ebene gerückt wird. Wo der Figurengruppe eine raumgestaltende Bedeutung zukommen könnte, wie in den knieenden

Aposteln der Genter Mitteltafel oder in den um den Altar gescharten Engeln, da nimmt der Künstler den Gestalten absichtlich die raumbildende Funktion und verlegt mitten hindurch durch die Gruppe einen Wechsel des Augenpunktes. Die Köpfe der singenden Engel sind so nahe zusammengeballt, dass man sich fragt, wo da die Körper unterkommen können, und der Zug der Reiter schliesst diese so eng zusammen, dass für die Pferde der Platz zu fehlen scheint. Wie immer bei van Eyck kommt es auf den Ausdruckswert des Einzelnen an, nicht auf seine Wirklichkeitsrelation zur Umgebung und zum Ganzen. Wenn er eine Blume malt, oder die Belaubung eines Baumes, so malt er sie zwecks möglichster Verdeutlichung in der Aufsicht, ohne Rücksicht auf den sonst angenommenen Gesichtspunkt des Beschauers. Wo er fürchtet, dass eine gegenständliche Unklarheit aufkommen kann, da verliert aller Wirklichkeitsbezug für ihn die Berechtigung. Das Giebelhaus in dem Fensterausblick der Verkündigung auf dem Genter Altar zeigt um der Verdeutlichung willen Giebel und Breitwand nahezu in einer Fluchtlinie. Man darf da nicht an Unvermögen denken, wie das wohlwollend patronisierend häufig geschieht. Nicht dass er nicht konnte entscheidet die Wertung, sondern dass er nicht wollte; wollen freilich nicht als Ausfluss einer reflektierten Erwägung sondern als zwingendes Gebot einer geschlossenen, ihrer eigenen Natur und ihrer Zeit dienenden Künstlerpersönlichkeit. Es ist eine naive aber unglückselige Kunstauffassung, die glaubt, dass alles Fortschreiten der Kunst auf dem Wege einer Eroberung der Wirklichkeit, einer Wertzunahme gleichkommt. Solcher Gedanke konnte nur in einer stilentwöhnten Zeit gross werden, in einer Zeit, deren künstlerisches Perzeptionsvermögen durch die Photographie und das Familienjournal geschwächt ist, und die so schwer sich in die natürlichste aller Erscheinungen finden kann, dass Kunst und Stil Synonyma sind, und dass alle Kunst stagniert, deren Stilwerte nicht aus eigenem Erleben heraus stetig sich wandeln. Die Kunst ist überall am Ziele, wo sie in einer grossen Tradition oder in einer grossen Persönlichkeit zum Ausdruck gelangt, und im Geltungsgebiet ihrer Herrschaft ist der Begriff der Entwicklung durchaus nicht gleichbedeutend mit dem des Fortschrittes. Alle Kunst ist Architektonik, wie Goethe und nach ihm Adolf Hildebrand das Wort gebraucht haben; und wo in neuer Form die Werte der Wirklichkeit in die Kunst Einzug halten, da bilden sich korrespondierend neue Werte der Architektonik, des Stils. Bei den Eycks wirft sich das Kunstwollen auf die Bewältigung der Einzelform und erobert so schrittweise die Welt der Wirklichkeit. Sie gehorcht ihren eigenen Gesetzen, nicht denen des natürlichen Vorbildes, wenn sie die Relationen dieser Einzelgegenstände unter sich nach Gesichtspunkten gestaltet, deren Dasein nur im Bereich der Kunst ihre Geltung hat. Naturtreue und Weltflucht halten in diesem Stil sich die Wage. Jene verlangt in der treuen Wiedergabe der Einzelform zu ihrem Recht. Diese hebt alle Relationen der Wirklichkeit auf und schafft sich ihre Bildräumlichkeit nach eigenen Gesetzen. Darum hat van

Eyck seinen Darstellungen eine Form geben können, dass die Jungfrau auf der Verkündigung in diesem Raum unmöglich aufstehen kann, dass der Kanzler Rollin, will er diese Arkadenhalle verlassen, sehr vorsichtig seine Bewegungen kontrollieren muss, um zwischen den enggestellten Säulen den Ausgang zu finden und dass die Luccamadonna den Baldachin mitfortreissen wird, wenn sie von ihrem Thron sich erheben will. Die Architekturteile und der von ihnen etwa gebildete Raum sind das eine — die Figuren das andere. Es bedarf keiner Wirklichkeitsrelation, um auch rein linear eine Bildeinheit herzustellen. Auch den Figuren der Palamadonna ist innerhalb ihrer der Grösse nach unmöglichen Umgebung eine raumbildende Bedeutung nicht zugewiesen.

Auch Rogier hat eine raumgestaltende Funktion seiner Figuren nicht angestrebt. Jede Figur ist in sich möglichst flächig gestellt. Es ist interessant, durch sein Werk hindurch zu verfolgen, wie er möglichst viel Fläche, möglichst viel unverkürzte Deutlichkeit aus jeder Figur herauszuholen sucht, unbeschadet einer stark körperlichen, plastischen Modellierung der Einzelteile. Am schlagendsten in den Figuren der Auferstehenden auf dem grossen Altar in Beaune. Diese Flächigkeit teilt sich dann ganzen Gruppen mit. Selbst die in flachem Bogen angeordnete Assistenz von Heiligen in Beaune ergibt in der Gedrängtheit ihrer Figuren kein Raumbild. Die ganz in die Bildebene verlegten Flächen des Leichnams Christi, der Maria und der Magdalena gehören zu den bestimmenden Eindrucksmerkmalen der Kreuzabnahme im Escurial. Wie wenig es ihm auf die Räumlichkeit ankommt, beweist die hinter dieser Gruppe gebildete architektonische Raumnische, die viel zu schmal ist, um eine doppelte Reihe von Menschen aufzunehmen; daher auch der Boden, der die Füsse aufnehmen muss, viel weiter zurück geht, als der obere Teil der Nische; und die Rückwand nach vorn zu fallen scheint. — In den drei Berliner Altären, in der Münchener Anbetung, der Grablegung in Florenz, der Wiener Kreuzanbetung; überall wiederholt sich das Bestreben, die vorderen Gruppen in ein der Ebene genähertes flaches Raumgebilde einzubegreifen. Auch bei ihm sind, und aus den gleichen Gründen wie bei Jan van Eyck, die Grössenrelationen der umgebenden Architektur zu den Figuren im Sinne der Wirklichkeit nicht gewahrt. So auf dem Mirafloresaltar in Berlin; schlagender noch auf dem Sakramentsaltar in Antwerpen. — Beim Flémalle Meister zeigen die Berliner Kreuzigung und die Geburt Christi in Dijon das gleiche Streben nach Flächigkeit der Einzelfigur. Dabei aber sind gerade in dem Bild von Dijon, und auch sonst, Ansätze zu einer Raumbildung innerhalb der eigentlichen Darstellung zu beobachten, die einen Wandel des Kunstwollens deutlich machen. — Ähnlich, nur machtvoller, weil von grösserer Persönlichkeit getragen, bei Hugo van der Goes. Zwar auf dem Portinari-Altar in Florenz fällt, wie auf der eben genannten Geburt in Dijon, das deutlich gebildete Raumzentrum der Vordergruppe mit dem Zentrum des geistigen Gehalts in der Figur

des Christuskindes zusammen. Die Elemente der Architektur wirken mit den Figuren in die gleiche Richtung. Auch die Anordnung der vorderen Gruppen der Flügel des Altars würde den Eindruck eines Raumgebildes aufkommen lassen; wenn dann nicht das unwirkliche Grössenverhältnis der Riesen-Heiligen zu den im Massstabe viel kleineren Stifterfiguren als hemmendes Moment sich geltend machte. Und so sind auch in der Berliner Geburt die Engel so nahe um die Krippe zusammengeballt, dass deren Wirkung als Raumzentrum nahezu aufgehoben ist; während die Engel links zwischen Maria und dem Hirten so nach vorn drängen, dass die Darstellung im wesentlichen in zwei flache, der Ebene genäherte Raumgebilde zerfällt, und von einer Luftzirkulation um die Figuren kaum die Rede ist. Die gleiche Tendenz zum Zusammenballen der Figuren in der Wiener Beweinung und dem Marientod in Brügge. — Memling erfasst das Problem kaum anders als Rogier. Auch er liebt die Diagonalen und presst die Figuren so zusammen, dass keine Luftzirkulation entstehen kann. Der Henker auf der Enthauptung des Johannes in Brügge zeigt so viel Fläche als möglich, und der um die Leiche des Täufers gestellten Gruppe fehlt die Freiräumigkeit, die den Eindruck der Raumgestaltung aufkommen lässt. Diese Figuren stehen nicht im Raum, dienen auch nicht zu dessen Organisierung, sondern erzählen einen Vorgang. Und auch wo die Gruppen eine raumvertiefte Disposition annehmen, wie auf der Katharinenvermählung im Louvre und auf dem Chatsworth-Altar, da bleiben sie eng zusammengeballt. Freilich hat sich die bei Rogier der Ebene genäherte Raumschicht vertieft; die Relationen der Umgebung zu den Figuren sind der Wirklichkeit näher verschwistert. Daraus, mehr aber noch aus der durch alle drei Altarflügel hindurch gleichmässig durchgeführten, architektonisch gebildeten, vorderen Raumschicht erklärt sich die befreiende Wirkung, die für unser heutiges Gefühl von dem Chatsworth-Altar ausgeht.

Ganz anders aber und räumlich zielbewusst kündigt sich im Gegensatz dazu das Kunstwollen bei dem Holländer Bouts an. Auf dem Sakramentsaltar dient zweimal der Tisch als Raumzentrum. Darum, in die Tiefe gegliedert, die Figuren. Nirgends ein ungewohntes Grössenverhältnis der Figuren zur Umgebung. Auf den Gerechtigkeitsbildern in Brüssel und auf der Mannalese des Sakramentsaltars wird die Tiefenstaffelung der Figuren, im diametralen Gegensatz zu den Erscheinungen etwa bei Rogier, besonders deutlich. Gegenüber der Sinnenfälligkeit dieser Gegensätze ist es schwer verständlich, wie die Londoner Grablegung noch immer als Rogier gelten kann. Das ungleichseitige Dreieck der Mannalese, über dessen Spitze der Blick in die Tiefe geführt wird, bleibt in der Tradition bis zu David hin lebendig. — Zur grössten Vollendung ist die raumbildende Funktion der menschlichen Figur bei Ouwater ausgebildet; wie, inmitten der freien, luftigen Grabkapelle die Gestalten um das Raumzentrum des Lazarus und seines offenen Grabes gruppiert, und dann weiter von beiden locker gestellten Seitengruppen der Tiefe zu leicht

gestaffelt sind. — So führt Geertgen die Erscheinung weiter im Amsterdamer Sippenbild in luftiger Kirchenhalle, in der kostbaren Königsanbetung daselbst, in der Lazaruserweckung des Louvre, wo die stärkste Tiefenanregung in die senkrecht in das Bild hinein gerichtete Lazarusfigur verlegt ist, und in seiner kompositionell reifsten Schöpfung, der Beweinung in Wien. Wie die Gruppe um den Leichnam Christi herum der Tiefe zu sich gliedert; und wie eine einzelne Gestalt, wie die der Magdalena, gebildet ist, das braucht nur mit analogen Darstellungen bei Rogier, Memling und auch Goes verglichen zu werden, um den fundamentalen Gegensatz des künstlerischen Wollens deutlich werden zu lassen.
In diese Entwicklungskette greift David ein. Die frühesten Schöpfungen zeigen den unmittelbaren Zusammenhang mit Geertgen. Auf der Kreuzannagelung der Sammlung Layard (No. 1) ist die Figur Christi halb seitlich in die Tiefe hinein verlegt. Darum dann die Schergen in lockerer Anordnung. Das Streben nach Verdeutlichung des Einzelgegenstandes, das von Bouts her bekannt war, bestimmt in Konkurrenz mit dem Streben nach räumlich klarer Vertiefung, den hohen Augenpunkt. Das flache Dreieck von Bouts und Geertgen als Hauptkontur der um ein Raumzentrum angeordneten Figurengruppe zeigt sich in der Pester und Berliner Geburt (No. 2, 3). In seiner zweiten Periode eines Suchens nach Vervollkommnung seiner Formensprache treten auch diese Ziele mehr in den Hintergrund. Wie die Altarflügel bei Kann (No. 11) den Zusammenhang mit Memling in der stärkeren Zentralisierung der geistigen Vorgänge erkennen liessen, so geht die mehr flächige Haltung der Gruppe um den Kreuztragenden auf die gleiche Anregungsquelle zurück. Der Einfluss aber von Jan van Eyck äussert sich in den thronenden Madonnendarstellungen (No. 15, 16) lediglich nach der Seite der Formgestaltung hin; die Grössenrelationen der Figuren zu ihrer Umgebung, der Madonna zum Thron, der Engel zu den Säulen, gehen auf die Wirklichkeit zurück. Und so dann auch in den Kambysestafeln, der Kanahochzeit, der Anbetung der Könige in Brüssel (No. 18, 19, 20). Die vordere Raumellipse im Kambysesurteil hat einen ideellen Mittelpunkt, der vor dem Richterstuhl des Sisanmes zu denken ist. Auf der anderen Tafel bildet wieder der nach der Tiefe zu, wie auf der Kreuzannagelung, angeordnete nackte Körper das Raumzentrum. Auf dem Katharinenaltar in London (No. 27) wird das Streben deutlich, die wenigen Figuren der Assistenz, wie Elemente der Architektur, zur räumlichen Gliederung und Vertiefung des geweihten Schauplatzes zu verwerten. Die Architektonik in der Anordnung der Figuren war Flämischen Ursprungs; die Verräumlichung solcher Architektonik, deren Überführung aus der Fläche in die Tiefe, war eine Weiterbildung der Holländischen Tradition. Die Freiräumigkeit, die auf solchem Wege entsteht, und die ganze Gruppe in freieste Luftzirkulation versetzt, steht im Gegensatz zu den analogen gedrängten Darstellungen bei Memling. Dann hat David in seinem Streben nach Gestaltung einer anderen und reineren Welt

als Wohnstelle seiner heiligen Assistenzen den letzten Schritt getan zu Verwirklichung seines Kunstideals. Jan van Eyck hatte die Wirklichkeitsrelationen aufgehoben und hatte damit die andere Welt geschaffen, die weitab lag von allem Leben und Treiben des Alltags und zu der niemand den Zutritt hatte, als allein die Heiligen, für die sie galt. Für David bestanden die Wirklichkeitsrelationen auch im Gebiet der Kunst. Darum sucht er, wie auf dem Katharinenaltar oder den thronenden Madonnen in Darmstadt und Philadelphia, die Stätte des heiligen Vorgangs mit den Elementen eben dieser Wirklichkeit zu isolieren. In rings umfriedetem, von allem Alltagstreiben abgeschlossenen Garten ist der Thron errichtet. Kein Lärm der umgebenden Welt dringt bis zu dieser entrückten Stätte. Aber die Elemente des Alltags sind noch da und wirksam; sie isolieren die Gruppe gegen die umgebende Welt, aber sie heben sie nicht aus ihr heraus. So ist der Meister zur Komposition seines Abendmahlsaltars (No. 28) gekommen. Schon das Verhältnis der Figuren zum Bildganzen ist neu. Durch die neue Relation erfahren diese eine Grösse der Wirkung, die weit über ihre Daseinsgrösse hinausgeht. In zwei Halbbogen gliedert sich der figural gebildete und erfüllte Raum von den Flügelfiguren aus in die Tiefe und wieder vor zu dem Mittelpunkt der Darstellung. Dieser Räumlichkeit aber fehlen alle Beziehungen zu einer umgebenden Wirklichkeit. Allein die Fliesen des Fussbodens könnten zur Lokalisierung des Vorgangs dienen. Sonst fehlen zur Bestimmung des Schauplatzes alle Merkmale. Die Weltentlegenheit des Vorgangs, die Abkehr von aller Wirklichkeit und die Flucht in ein anderes Reich kommen zu einem neuen Ausdruck. Das Ziel ist das alte, die Ideale sind die gleichen geblieben; aber sie werden neu formuliert und in dem Rahmen der Tradition und in dem Rahmen der eigenen Kunstsprache weiss David dem alten Wollen die neue Lösung zu finden. Nach jeder Richtung hin ist der Abendmahlsaltar die reinste Formulierung dessen, was in seiner Kunst zum Ausdruck verlangt hat.

Die Elemente der Landschaftsgestaltung.

Auch in der zeichnerischen Gestaltung der einzelnen Elemente, aus denen das Ganze eines Landschaftsbildes entsteht, weiss David die Traditionen der nördlichen und der südlichen Niederlande zu neuer Einheit zusammenzufassen.

Die Vegetation.

Auf dem Genter Altar ist jeder Baum, jeder Strauch mit seinen charakteristischen Merkmalen dargestellt. Es kann kein Zweifel bestehen, ob Zypressen gemeint sind, Dattelpalmen, Pinien, Zitronenbäume oder Lorbeerbüsche. Nur in den Fernblicken der Eyckschen Bilder, wie auf dem Ausblick der Rollinmadonna oder auf der Barbara in Antwerpen, tritt an die Stelle des Individuums Baum dessen Typus. Ähnlich bei Hugo van der Goes. Die entlaubten Bäume des Portinari-Altars sind deutlich als Linden charakterisiert. Auf der Versuchung in Wien zeigt sich ein sorgfältig beobachteter Orangenbaum, sowie ein Busch mit kirschenartigen Beeren neben zum Teil buschartig entwickelten Blumenstauden, wie Kaiserkrone, Iris, Akelei. Es ist ein

unmittelbares Anklingen an den Genter Altar, das der Bemerkung van Manders, dass Goes noch unter dem persönlichen Einfluss des Eyck gestanden habe, grösste Wahrscheinlichkeit verleiht. Dann aber schematisiert er die weiter zurückliegenden Bäume, ähnlich wie Rogier und Memling. Auch Rogier schliesst sich in seinen früheren Werken, wie der Grablegung der Uffizien, mit einer differenzierten Laubbehandlung an die Eycksche Tradition an und berührt sich darin mit dem Meister von Flémalle. Trotz solcher Differenzierung aber will er die dargestellte Baumart nicht deutlich charakterisieren und allmählich bilden sich, wie bei dem Flémallmeister, einige Typen hochstämmiger Bäume aus, deren auffallendster bei leichter Federung seiner einzeln gegen den Himmel gestellten Zweige am ehesten an Struktur und Belaubung der Esche denken lässt. Daneben für die niedrigeren Vegetationsformen eine Reihe kugelförmig oder elliptisch gestalteter Büsche, deren regelmässige Behandlung von Memling übernommen und so konsequent festgehalten wurde, dass diese Busch- und Baumreihen mit ihrem schematisch ausgebildeten Laub zu den charakteristischen Stilmerkmalen seiner Werke gehören. Dieses Busch- und Baumschema ist den Buchmalereien entlehnt. Auf einer in der Silhouette meist völlig symmetrisch und elliptisch gebildeten dunkelgrünen Baumform wird in feiner Tüpfelung eines helleren Gelbgrün die Belaubung zum Ausdruck gebracht. Diese Tüpfelung geht in streng sich gleichbleibende Gebilde auseinander, die im kleinen die Gesamtform wiederholen und deren Gesamtheit sich zu einem Gebilde zusammenschliesst, das in strenger Gesetzmässigkeit als das Urmodell etwa eines buschartigen Baumes gelten kann. Für den hochstämmigen Baum Memlings ist charakteristisch, dass er in der Mitte leer, nach den Rändern zu dicht belaubt erscheint, nach dem Schema etwa eines runden japanischen Fächers.

Ganz anders sind die Bäume behandelt bei Geertgen, an den man sich halten muss, um die Holländische Tradition in ihrem reinen Ausdruck zu finden. Aller Schematismus ist ihm unbekannt. Die das Laub gliedernden Lichter sind in unregelmässigen, meist horizontal verlaufenden lichten Flecken aufgetragen. Es scheint, als haben in erster Linie Studien vor der Belaubung des Spitzahorns zugrunde gelegen. Die eigentliche Differenzierung der einzelnen Bäume erfolgt dann weniger durch die Behandlung des Laubes, als durch eine verschiedene Behandlung der Baumsilhouette. Für eine Artbestimmung der einzelnen Bäume reicht solche Differenzierung freilich nicht aus; mit den stets wiederkehrenden Typen der hochstämmigen Bäume Rogiers aber haben die Formen nichts gemein und ganz anders als aus diesen, spricht aus ihnen bewegtes Leben und der Reichtum der Natur. Bei Bouts mischen sich die Elemente der Vegetationsgestaltung, die er von seiner engeren Heimat her bringt, mit den anderen, denen er in Brabant begegnet. Wiederholt hat er den hohen Federbaum von Rogier verwendet. Dann aber zeigen auf der Begegnung zum Beispiel von Abraham und Melchisedek eine Anzahl der im Hintergrund

befindlichen Bäume jene leicht nach unten gewölbten, hängenden Zweige, die, nach Art etwa von Fichtenzweigen, dem Wachstumcharakter des Laubbaumes wenig entsprechend, ganz genau so im Hintergrund der Berliner Bilder und auf der Berliner Landschaft Geertgens wiederkehren. Bei Bouts gehen diese Elemente selbständig nebeneinander her. David sucht das, was er von Holland mitbekommt, mit den neuen Erscheinungen, die ihm in Flandern und vor allem im Genter Altar begegnen, zu neuer Einheit zu verbinden.

In den Jugendwerken kommt die Holländische Tradition noch rein zum Ausdruck. Auf dem Flügel der heiligen Frauen in Antwerpen (No. 1), auf der Geburt Christi in Pest und Berlin (No. 2, 3), auf den Heiligendarstellungen bei Kaufmann und Salting (No. 5, 6) ist die Baumbehandlung der bei Geertgen eng verwandt. In all diesen Fällen bringt er einen einheitlichen, generalisierenden Baumschlag zur Darstellung, der für alle Bäume und Büsche einen nahezu gleichen Belaubungscharakter annimmt. Die Gefahr, mit solcher Generalisierung in Schematismus zu verfallen, vermeidet er, wie Geertgen, durch äusserst mannigfaltige Differenzierung der Baumform; ihrer Silhouette und ihrer Wachstumsstruktur. Die Anordnung der Lichtflecken folgt der dominierenden Linienführung der jeweils angenommenen Wachstumsstruktur. Im gleichen Sinne ist die Silhouette bewegt. Diese Differenzierung von Form und Struktur wirkt im Sinne der Wirklichkeit und lässt die Landschaft reich belebt erscheinen, reicht aber andererseits nicht aus, die einzelne Baumart deutlich erkennen zu lassen. Nach dieser Richtung macht sich dann der Einfluss des Genter Altars geltend. So zuerst auf der Johannestafel (No. 5) der Sammlung von Kaufmann in Berlin. Hier zum erstenmal hat er in grösserem Umfang das Baumlaub individualisiert. Rechts hinter dem Täufer ist deutlich ein Magnolienbaum zu erkennen, dessen Darstellung auf sorgfältigstem Naturstudium beruht. Weiter dann die charakteristischen Wipfel dreier Zypressen. Der gleiche Baum dann wieder auf dem zugehörigen Flügel mit dem heiligen Franz. Die Liebe zu detaillierter Beobachtung der Vegetationsform zeigte sich schon in dem genau charakterisierten Hollerbusch auf der Pester und Berliner Anbetung. Dort aber nur als Teilerscheinung, während auf dem Johannesflügel das, was dort Ausnahme war, zur Regel geworden ist und den Charakter des Bildes wesentlich bestimmen hilft.

Auf dem Genter Altar kommt das Streben nach tunlicher Verdeutlichung des Einzelgegenstandes auch darin zum Ausdruck, dass jedes einzelne Blatt nicht in seiner Relation zum Ganzen aufgefasst ist, vielmehr als selbständiges Individuum eine Sonderexistenz führt; daher, wie Rosen beobachtet hat, das einzelne Blatt nicht in der Verkürzung, sondern in der Aufsicht gegeben ist. Selbst der Baum noch setzt sich, wie weiter dann die ganze Landschaft, zusammen aus einer Reihe von Einzelindividuen und diesem Leben der Einzelteile wendet sich das Interesse zu. David lässt die Blattindividuen in die höhere Individualität des Baumes aufgehen und

während auf dem Genter Altar ein Baum gleichsam als Kuriosum neben dem anderen steht und in erster Linie seine Eigenart erkennen und gelten lassen will, ist bei David, wie die Relation des Blattes zum Baum, so die Relation des Einzelbaumes zum Ganzen gewahrt. Auf der betrachteten Tafel, wo neben Magnolie und Zypresse der mehr generalisierende Baumstamm auftaucht, schliesst sich das Ganze zu einer dichten Laubwand zusammen, die als geschlossene Einheit in erster Linie mit ihrem dunklen Grün der rotgekleideten Gestalt des Täufers als Folie dient, die aber weiter, analog der Baumgruppe auf dem zugehörigen Flügel, als zusammengehörige Baummasse, als Wald charakterisiert ist. Rosen, der in seinem ausgezeichneten Buch über die Natur in der Kunst jedem der grossen Niederländer ein bestimmtes Gebiet zuweist, auf dem durch ihn die Landschaftsdarstellung der Zeit eine Bereicherung erfährt, der für Goes den Einzelbaum, für Bouts die künstlerische Verwertung der Felslandschaft an der Maas, für Memling die Flachlandschaft in Anspruch nimmt, sieht die analoge Tat Davids in der Darstellung des Waldes. Diese zutreffende, an der Londoner Heiligentafel exemplifizierte Beobachtung, findet ihre erste Bestätigung auf den betrachteten Tafeln der Berliner Sammlung. Dann ist David auf dem eingeschlagenen Wege weitergegangen. Den Höhepunkt bildet die Taufe Christi (No. 21). Vorn rechts ein herrlicher hochstämmiger Maronenbaum. Es ist charakteristisch, dass David gerade diesen Baum so bevorzugt, dessen Belaubung und Wachstumsstruktur einer streng formulierten Gesetzmässigkeit gehorchen. Dahinter dann schlank gewachsene Rotbuchen. Auf der linken Seite zuvorderst eine Eiche. Weiter hinten wieder Rotbuchen. Auf dem linken Flügel die charakteristische Form einer Weissbuche, scharf als Silhouette gegen den Himmel; und alle diese Bäume sind die um eine Wiesenlichtung gruppierten Ausläufer eines Waldes, dessen Beginn in den rechten Flügel verlegt ist. Die eindrucksvollste Baumform, die dem Meister gelungen ist, bildet in machtvoller Silhouette die Folie zu dem Hieronymus des Staedelschen Instituts (No. 23); ähnlich die ragende Wand mächtiger Waldbäume auf der Londoner Heiligentafel (No. 22) und dem Bild der Sammlung P. Bosch in Madrid (No. 24). Die späteren Werke bieten nach dieser Richtung nichts Neues. Auf der grosszügigen Landschaft der Berliner Kreuzigung (No. 34) sind Bäume und Wald allzu weit in den Hintergrund gerückt, um eine durchgehende deutliche Analysierung zuzulassen. Grossartig ist die Waldsilhouette auf dem Bergkamm rechts gegen den Himmel. Wie hier die zwei einzeln stehenden Rotbuchen den Hochwald zur Lichtung überleiten, das beruht auf lebendiger Beobachtung der Natur und stammt wohl aus dem waldigen Berggelände der Ardennen.

Die Liebe zur Blume und ihrer sorgfältigen Beobachtung teilt David mit allen Vorgängern und Zeitgenossen. Auf der Taufe Christi hat Rosen Schöllkraut beobachtet, Schlafmohn, Stiefmütterchen, Maiglöckchen, Löwenzahn und Hahnenfuss, weiter die Schwertlilie. Alle diese Blumen führen keine gegen ihre Umgebung gesonderte, von

ihr unabhängige Existenz wie bei Rogier und zuweilen, nicht immer, bei Bouts. Sie stehen im Dienst des Landschaftsbildes und wirken mit an dessen Gestaltung. Sie sind nicht wie bei Rogier reihenweise angeordnet, sondern treten im Sinne der Wirklichkeit auf, verteilt an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Tiefenzonen des Vordergrundes; so etwa, wie bei Bouts auf dem Johannesflügel des Münchener Triptychons, oder wie auf dem Berliner Bild Geertgens. Wo die Grasnarbe Gräser und grüne Pflanzen gesonderter Gestaltung trägt, da heben sich diese von der Grasdecke weder in Zeichnung noch in Farbe als Individuen einer gesonderten Existenz ab, gehen vielmehr als deren ein Teil auf in der Einheit der Wiesendarstellung. Diese Einheitlichkeit, die Bouts nicht kannte und die von Geertgen kaum erreicht wird, ist dann in der Schule Davids wieder ganz verloren gegangen.

Die Felsen. Die Felsbehandlung zeigt wieder Beziehungen zu Geertgen. Die steil und gradlinig abfallenden Felsen, die nach oben in einer scharf am Felsrand begrenzten, weichen gleichförmigen Grasdecke ihren Abschluss finden, kommen ganz ähnlich auf dessen Wiener Tafeln vor. In gleicher Weise umgrenzt Bouts seinen Rasen fast „beetartig“ und setzt ihn scharf gegen Fels und Weg ab. Rosen sieht in dieser Erscheinung ein entscheidendes Stilmerkmal für den Meister. David führt die Tradition weiter, hat aber auch die Natur selbst sorgfältig beobachtet. Schon die Felsen der Jugendwerke zeigen das Studium der Natur. Ihre horizontale Schichtung schliesst übrigens einen Zusammenhang mit den diagonal geschichteten Schieferfelsen des Genter Altars aus. Die Taufe Christi, der Hieronymus des Staedelschen Instituts und die Kreuzigungen (No. 21, 23, 34, 35) zeigen die Ergebnisse dieser Studien in vollendetem Ausdruck. Wie Bouts, so mögen auch ihm, der in seiner engeren Heimat solche Felsen nicht finden konnte, die Kalksteinbildungen der Maasgegend als Vorbilder gedient haben. Nur kommt es ihm weniger auf die Beobachtung einer vermannigfaltigten Schichtung und getürmten Zerklüftung an, als auf Gebilde mit möglichst einfacher Vertikalentwicklung, die er im Sinne der durch seine Komposition durchgehenden Vertikalbewegung zu verwerten weiss. Zuweilen opfert er diesem Streben sogar alle Horizontalgliederung.

Die Architektur. Für die Behandlung der architektonischen Gebilde, soweit diese das Innere von Stadtteilen zur Anschauung bringen, wie auf den Kambysestafeln der Kanahochzeit, dem Katharinenaltar (No. 18, 19, 27), folgt David dem Vorbilde Memlings. Wo es sich um ganze Stadtansichten handelt, im Hintergrund der Darstellung, sind diese phantastischer Natur. Wie bei den Eycks, wird der Haupteindruck meist durch einen fabelhaft reichen und mannigfaltig gestalteten Kuppelbau bestimmt. So auf den Frühbildern, auf der Anbetung der Könige in Brüssel und der Kreuzigung (No. 2, 3, 20, 34). Die ersten Anregungen zu diesen phantastischen, unwirklichen Städtebildern

gehen auf die Buchmalereien zurück. Was David von ihnen und von Eyck und Memling scheidet, ist die freiere Disposition im Raum. Bei Memling (Schmerzen und Freuden Mariä, München, Turin) und vor allem bei den Eycks sind diese Stadtansichten so zusammengeballt, dass ihre Unwirklichkeit in die Augen springt. So nahe können Gebäude solcher Bedeutung nicht aufeinandergerückt sein. Auch ist die Gruppenanordnung ganz horizontal. In den Heures de Turin, auf der Berliner Kreuzigung von van Eyck, sind sie als hinterer Abschluss eines Taleinschnitts disponiert und gleichen in dieser Anordnung etwa einer modernen Talsperre. Ähnlich auf dem Genter Altar. David lockert die Anordnung der Baulichkeiten auf und erhöht die Wirklichkeitsbeziehung. Darum gibt er auch auf der Taufe den die Tiefenentwickelung hemmenden Horizontalabschluss auf, und gibt dem Stadtbild eine vermannigfaltigte Tiefenstaffelung. Auf der Berliner Kreuzigung (No. 34) ist das im Hintergrund sichtbare Stadtbild von Jerusalem angelehnt an einen sanft ansteigenden Bergrücken und folgt dessen der Tiefe und Höhe zustrebender Bewegung. Auch die Gebäude selbst stehen zur Wirklichkeit in engerer Beziehung. Städtebilder, wie auf der Taufe oder der Kreuzigung (Nr. 21, 34) gehen auf Notizen vor der Natur zurück. Auf dem rechten Flügel des Annenaltars (Nr. 31) hat er den Turm der Liebfrauenkirche in Brügge abgebildet.

Landschaft und Freiraum.

Durch die gesamte Flämische und Brabantische Schultradition zieht sich der Dualismus von Figur und Landschaft. Die anthropozentrische Weltauffassung des Mittelalters erhält sich darin lebendig. In den Heures de Turin geht Hubert van Eyck in gewaltigstem Anlauf und mit erstaunlicher Genialität auf die Gestaltung des Freiraums aus. Wie in den anderen Buchmalereien der Zeit aber beruhen die Relationen zwischen Landschaft und Figuren auf künstlerisch freier Bestimmung, nicht auf Beziehungen der Wirklichkeit. Auf dem Zuge der heiligen Frauen ist das Lamm, zu dem hin der Zug sich bewegt, von der Grösse eines danebenstehenden, mittelgrossen Baumes, und ein seiner ganzen Struktur nach hochstämmiger Baum hat genau die Höhe der Jungfrauen. So auch auf dem reifsten Bild mit dem Zuge des von England heimkehrenden Grafen von Holland. Der im Hintergrund weithin sich dehnende Meeresstrand ist mit Landschaften von van de Velde und Capellen verglichen worden. Nur darf nicht übersehen werden, dass schon in diesem Hintergrund an sich die Grössenrelationen der Wirklichkeit nicht gewahrt sind, dass die Wellen relativ zu hoch, die Menschen zu klein sind, auch in einem unwirklichen Grössenverhältnis zu den am Strande liegenden Segelbooten stehen. Die vordere Gruppe vollends ist ganz ein Ding für sich, ohne Zusammenhang mit dem Hintergrund, breit vor diesen hingelagert. Über die Köpfe der rechten Gruppe hinweg setzt dieser Hintergrund dann ein; zunächst mit einem Wald, dessen Bäume wieder in dem unwirklichsten Verhältnis zu den menschlichen Figuren stehen. Es ist inner-

halb der nordischen Malerei die erste Darstellung des Freiraumes. Der Mensch aber führt darin noch ein Sonderdasein; daher er weder in einem raumgestaltenden Sinne Verwendung findet, noch in das Raumganze aufgeht. Das gleiche trifft zu für den Genter Altar wie schon oft hervorgehoben worden ist. Auch sonst hat Jan van Eyck den Freiraum nur als Hintergrund gebildet, oder als Ausblick. Wie auf der Rollinmadonna in keinem der Raumgebilde in sich die Grössenrelationen der Figuren zu den Gebilden der Architektur oder der Landschaft, der Wirklichkeit entsprechen, so findet auch der Massstab jeder einzelnen Raumschicht zu dem der anderen seinen Daseinsgrund allein in den Bild- nicht in den Wirklichkeitswerten. An diesem Freiraum als Hintergrund und als Ausblick haben die Nachfolger der Eycks in den südlichen Niederlanden festgehalten. Zwar den Horizont der Landschaft hatte schon Rogier tiefer gelegt, tiefer als Bouts und seine Nachfolger. Immer aber ist bei ihm die Figurengruppe das eine, die Landschaft das andere. Hinter der vorderen der Ebene genäherten Hauptdarstellung entwickelt sich tiefesuchend, in anderem Massstab, die Landschaft; als ein Begleitmotiv, als ein Element zur Lokalisierung des Vorgangs, nicht aber als Einheitsfaktor, der seiner Raumbedeutung alle Elemente des Bildganzen subordiniert. Ähnlich zerfallen die Darstellungen des Portinari-Altars von Hugo van der Goes in deutlich geschiedenen Vordergrund mit dem Hauptvorgang, und einen, auch im Massstab der Figuren und Landschaftsteile selbständig gebildeten Hintergrund. Dem Bildganzen gegenüber bleibt, wie es besonders die Flügel des Altars zeigen (S. 51), solcher Hintergrund Teil, ohne mit dessen anderen Teilen in die höhere Einheit des umfassenden Freiraums aufzugehen. — Und ebenso plötzlich setzt bei Memling hinter der Vordergruppe der andere Masstab für den Hintergrund ein. Bei ihm, auf seinen Ursuladarstellungen und anderweit wird die Kunstabsicht besonders deutlich. Der Enthauptungsflügel des Johannes-Altars zerfällt in 3 Bilder hintereinander mit dreifachem Massstab. Die Verschwindungslinien zwar des Fussbodens streben gleichmässig und ohne Unterbrechung in die Tiefe. Für die Vordergruppe aber ist ein bis an den beiderseitigen Bildrand reichender Abschluss vorgesehen, so dass die Gruppe sich scharf von dem Mittelgrund sondert, der dann als Bild an sich betrachtet sein will und dessen Figuren so klein sind, dass sie die Örtlichkeit sehr viel weiter zurück verlegen, als nach der Linearperspektive des Fussbodens gerechtfertigt wäre. Die gleiche Erscheinung wiederholt sich im Hintergrund. Sie wiederholt sich in allen Memlingschen Ausblicken. Es sind die Mittel, mit denen er seine geheimnisvolle Wirkung stiller, weltentrückter Winkel erzielt, die weitab liegen von allem Getriebe des Alltags. Die kleine Landschaft, innerhalb deren dort die Taufe Christi sich vollzieht, ist eine wahre Paradieseslandschaft, dahin nichts uns führen kann, als allein unsere Sehnsucht.

Die Holländer haben von vornherein, und auch darin entschlossener, die Wirklichkeitswerte aufgegriffen. Dirck Bouts ist der erste, bei dem das Streben kenntlich wird,



HUGO VAN DER GOES. FLÜGEL ZUM PORTINARI-ALTAR. UFFIZIEN, FLORENZ.

Figuren und Landschaft einzubegreifen in eine gemeinsame räumliche Einheit. Mit dem Streben nach Verdeutlichung des Einzelgegenstandes geht das andere nach räumlicher Verwertung der Einzelelemente und weiter nach deren Zusammenschluss zum Raumganzen Hand in Hand. Das ist der Grund, warum er in seinen Landschaften den Augenpunkt so hoch legt; das einzige Mittel, um in der Konkurrenz der beiden Bestrebungen einen Ausgleich zu finden. Die Tiefenstaffelung der Vordergruppen wurde schon hervorgehoben. Besonders deutlich wird sie auf der Anbetung der Könige in München, wo der Zug aus der Tiefe hervor der Hütte des Vordergrundes zu sich bewegt. Dem auch in den Details noch verdeutlichten, daher im Horizont hochgelegten Freiraum des Hintergrundes fällt nunmehr die Aufgabe zu, von der hinteren Raumschicht hervor nach vorn überzugreifen und die vorderen Gruppen in seine Einheit aufzunehmen (vgl. die Landschaftsflügel des

Sakramentsaltars S. 53). Denn so muss es im Gegensatz zu den umgekehrten Erscheinungen der italienischen Malerei betont werden: nicht der von den Figuren gebildete Raum, wie dort, sondern der landschaftliche Freiraum ist das Primäre. Schon in den Heures de Turin war er ausgebildet gewesen, ehe noch der menschlichen Figur irgendwelche raumbildende Funktion zuerkannt wurde; in dieser selbständigen traditionellen Form hatte er sich in den südlichen Niederlanden bis zu Memling hin erhalten. Die Einheit des Freiraums war innerhalb dieser Tradition weiter ausgebildet worden, hatte aber das Bildganze nicht umfasst, sondern war diesem als Teil ein- und untergeordnet worden, als Ausblick, oder als Hintergrund. Die Entwicklung hatte das Ziel der Einheit des Bildganzen im Freiraum im Auge. Dirck Bouts, der meist als braver, aber etwas einfältiger und quietistischer Mann gilt, war unter all seinen Zeitgenossen auch nach dieser Richtung der modernste, wenn er für das der Entwicklung notwendig immanente Ziel als erster die Lösung anstrebt. Den hohen Horizont hat er im Gegensatz dann zu seinem Nachfolger David nicht opfern wollen, die Verschwindungslinien hat er gebrochen; im Rahmen aber dieser um der Einzelverdeutlichung willen linear stilisierten, nicht etwa unbeholfen gebildeten Landschaft, führt er deren integrierende Elemente vor und hinab bis zur vordersten Sehebene; der Freiraum entwächst der ihm zugewiesenen Teilfunktion; *wie in den Grössenrelationen, so ist in den Raumrelationen der Dualismus von Mensch und Natur zerbrochen.* Dem mächtigen Einfluss, der von dieser Moderne ausging, hat sich selbst der konservative Memling nicht entziehen können. Der Christophorus-Altar in Brügge und die kleine Katharinenvermählung im Louvre liefern dafür den Beweis. — Dem jung verstorbenen Geertgen ist es nicht vergönnt gewesen, sein letztes Wort zu sagen. Das Bild des Berliner Museums zeigt, was von ihm zu erwarten war. Ohne alle tiefenvermittelnde Kulisse wird das Auge über die sanften Bodenwellungen hinweg in die Raumtiefe geleitet. Im gleichen Sinne wirkt die stetige Grössenabstufung der Bäume. Auch bei ihm liegt der Augenpunkt für die Landschaft um ein weniges höher, als für die Figur selbst. Diese aber ist mitten hinein gesetzt in das Ganze und wird von der Landschaft umschlossen. Schon von der vordersten Sehebene aus erfolgt die gleichmässige, stetige Tiefenentwicklung des Ganzen, dienen alle Einzelelemente der Gestaltung eines freiraumerfüllten Gebildes. Dieser Freiraum ist es, der dann die Figur des Täufers in seine Einheit aufnimmt. In der Biographie von Ouwater findet sich bei Karel van Mander der Passus, dass die ältesten Maler der Ansicht seien, dass die *korrekte Art* der Landschaftsbehandlung zuerst in Harlem aufgekommen ist. Dieses Urteil ist auf den betrachteten Erscheinungen basiert und gestattet einen Rückschluss auf die Landschaft bei Ouwater. Die Raumeinheit im Sinne der Wirklichkeit spricht ohnehin aus dem einzigen, sicher von ihm erhaltenen Werke.

David zeigt das Bestreben, Figuren und Landschaft in eine räumliche Einheit ein-



DIRCK BOUTS. SAKRAMENTSALTAR. LÖWEN. BERLIN. MÜNCHEN.

zubegreifen, schon in seinen frühesten Werken. Zwar gibt der Hintergrund noch durchweg die nahsichtige Darstellung, die schärfste Durchbildung des Einzelgegenstandes. Um der Verdeutlichung willen ist auf den frühen Bildern der Boden noch ansteigend dargestellt (No. 2, 3), die Einheit des Augenpunktes nicht gewahrt. Die Verbindung der einzelnen Raumschichten aber sucht er überall zu vermitteln. Auf dem Pester Bild führt er wie Geertgen, das Auge über die Spitze der raumbildenden Vordergruppe hinweg in die Tiefe. Weit mehr noch ist auf der anderen Redaktion der gleichen Darstellung die Ruine in die Gesamtlandschaft einbegriffen, wodurch die Einheit von Landschaft und Figurengruppe ihre Vermittlung findet. Die Flügel der Sammlung von Kaufmann (No. 5) bedeuten einen weiteren Schritt vorwärts. Besonders auf dem Flügel mit dem heiligen Franz erscheint der Raum als das Primäre, der die Figuren in seine Einheit aufnimmt. Auf dem Marienaltar im Louvre (No. 12) macht sich der Wille zur landschaftlichen Einheit in neuer Form geltend. David zeigt sich als der Erbe der Boutsschen Tradition, — im Gegensatz zu den Erscheinungen des Genter Altars — wenn er, wie Bouts auf dem Erasmusaltar Löwen, die Landschaft der Mitteltafel auf den Flügeln gleichmässig durchführt. An der räumlichen Einheit seiner Triptychen hat er dann festgehalten. So auch auf der Taufe Christi (No. 21), wo das Gesamtbild der Landschaft eine Höhe einheitlicher Ausbildung erlangt, die es seinen Nachfolgern, insbesondere dem unter seinem Einfluss gebildeten Patinir erlaubte, die Landschaft zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung zu machen und der Figur im Rahmen des Landschaftsganzen die Rolle der Staffage zu-

zuweisen. — Bei David halten sich Landschaft und Figuren die Wage. Noch ist die Landschaft um der Figuren willen da; diese aber werden von jener in das Ganze des Freiraums einbegriffen und gehen darin auf, indem sie gleichzeitig an seiner Gestaltung mitwirken. Die raumgestaltende Bedeutung der Figuren und der einzelnen Landschaftselemente wirkt in gleichem Sinne. Mensch und Natur sind eins geworden.

Die Hauptgruppe der Taufe steht nicht parallel zur Bildebene; ihre Anordnung führt leicht seitlich in die Tiefe. Über die Schulter des Täufers hinweg wird die Tiefenbewegung dann von der Jüngergruppe weiter geführt. Die um den Täufer versammelten Zuhörer vermitteln im gleichen Sinne auf der linken Bildseite. Die Landschaft aber gliedert all diese Gruppen ein in ihr zusammenhängendes Gesamtbild. Während der knieende Engel nahezu in der vordersten Sehebene angebracht ist, wird der Flussvorsprung, auf dem der Täufer kniet, schon weiter zurück verlegt. Jenseits der vor- und rückspringenden Uferlinien beginnt dann die überzeugende Tiefenentwicklung der nahezu rechtwinklig zur Bildebene angeordneten Baumreihe, die die auffallendsten Analogien bietet zu dem Berliner Bild Geertgens. Sie erscheint wie eine Vordeutung der berühmten Pappelallee von Hobbema in der Peel-Kollektion, erlangt aber mittelst ihrer analogen Tiefenentwicklung zu den Gestaltengruppen ihre besondere Bedeutung im Sinne der erwähnten Einheit von Mensch und Natur. Auf der linken Bildseite wird die Tiefenentwicklung weiterhin aufgenommen von den Felsen, um zu dem ersten in halber Diagonale verlaufenden Horizontalabschluss zu führen, der dann von der die Tiefe endgültig abschliessenden zinnengekrönten Berglehne im Gegensinn wiederholt wird. Alle Linien drängen vom Vordergrund aus in stetiger, ruhiger Bewegung der Tiefe zu, und die gleiche Erscheinung wiederholt sich auf den Flügeln. Ähnlich auf den anderen Landschaften, besonders der Berliner Kreuzigung (No. 34). Schon die Schrägstellung des Kreuzes wirkt tiefenanregend und rückt die Hauptgruppe hinein in die weit sich dehnende Landschaft. Die zweite Hauptgruppe ist zurückgeschoben in eine zweite Raumschicht, während die weitere Tiefenentwicklung innerhalb der beiden freien Durchblicke von dem der Stadt zu sich bewegenden Zug von Reitern und Fussgängern übernommen wird.
Von einer gesehenen Bildeinheit ist freilich noch nicht die Rede. Bis zu den Landschaften von Potter und Ruysdael ist der Weg noch weit, und wenn von dem Charakter der Landschaft auf der Taufe als von einer Vedute gesprochen worden ist, so mag das auf Teile zutreffen, wie den Hintergrund, den Waldansatz und dergleichen, nicht aber auf das Ganze. Dieses ist das Resultat einer sorgfältig abgewogenen Linienkomposition, eines Zusammenstellens der einzelnen Elemente. Die Elemente aber sind nicht um ihrer selbst willen da, als Individuen einer eigenen Sonderexistenz; sie haben nur Geltung in ihrer Relation zueinander. Den Figuren und den Elementen der Landschaft ist die gleiche Rolle zugewiesen. Vereint gehen sie auf in die höhere Einheit des Freiraums.

Der Dualismus von Mensch und Natur war eine Folgeerscheinung der anthropozentrischen Weltauffassung, die in dem Menschen den Mittelpunkt, den Sinn und das Ende allen Geschehens sieht, neben dem die Erscheinungen der Natur als ein Selbständiges, Fremdes, Untergeordnetes besteht. Von solchen Anfängen war gleichmässig die Malerei jenseit und diesseit der Alpen ausgegangen. Anders aber als bei den Nordländern vollzieht sich die Versöhnung zwischen Mensch und Natur bei den Italienern. In ihrer gesamten Kunstgestaltung gehen sie vom Menschen aus, von der menschlichen Figur und ihren bildmässigen Funktionen. Wie Pico della Mirandola es formuliert hatte: der Mittelpunkt des Universums war der Mensch; nodus et vinculum mundi. Für sie ist daher, wie bei Massaccio und Mantegna, bei Perugino und Rafael die Raumgestaltung ursprünglich an die menschliche Figur gebunden. Und als die Venezianer der Landschaft eine vermehrte Bedeutung zuweisen, und Giovanni Bellini und Giorgione in weiterem Umfang Figuren und Freiraum vereint zur Darstellung bringen, da geschieht dies als Ausstrahlung von den Figuren, nicht als Eingliederung vom Raume aus. Der Raum erscheint als Begleitmotiv, das mit den Figuren in eine räumliche Einheit zwar eingeht, das aber allein um ihretwillen vorhanden ist und in seinem Stimmungsgehalt ihnen dienstbar gemacht ist. Sobald dagegen bei den Nordländern der Freiraum auftritt, da beansprucht er eine Bedeutung an sich, da macht er sich als ein Selbständiges geltend, als ein wesentliches Ziel der Kunstgestaltung; da begreift er dann bald als das Übergeordnete und Primäre die menschliche Figur in seine Einheit ein, und es ist dann erst sekundär, dass die menschliche Figur an seiner Gestaltung mitzuwirken berufen ist. Die Ausgangspunkte waren verschieden. Die Italiener gingen von der Figur, die Holländer vom Raum aus. Beide begegnen sich in der Gemeinsamkeit des Strebens nach Einheit von Mensch und Natur. Für die Holländer hatte Dirck Bouts diesem Streben die Richtung gewiesen. Es war das Verdienst Gerard Davids, dafür eine erste endgültige Lösung gefunden zu haben.



OUWATER. LAZARUSERWECKUNG. BERLIN.

KAPITEL V

DIE FARBE

Es will sich sein Gedicht zum Ganzen ründen
Er will nicht Märchen über Märchen künden.
Goethe. Tasso.

Das Goethesche Wort, das schon auf die Überwindung des Dualismus von Mensch und Natur in der Davidschen Landschaft anwendbar war, gilt auch für seine Einheitsbestrebungen auf dem Gebiet der Farbe. So wichtig aber die Farbe für den Bildeindruck ist, so wenig lässt sich darüber sagen. Die Analyse, die sich nicht vor dem Bild selbst mitteilt, versagt allzu leicht. Farbige Beschreibungen von Kunstwerken gehören zu den unerfreulichsten Erscheinungen der Kunstliteratur. Die geschriebene Farbenanalyse muss sich auf ein Feststellen der Prinzipien beschränken.

Wie die Form, so war auch die Farbe dem Niederländischen Quattrocento Gegenstand der Einzelbetrachtung. Die Eigenfarbe des Gegenstandes interessierte ebenso, wie dessen linearer Umriss. Den stärksten Wirklichkeitsbezug weisen auch hier die Accessorien auf, die Elemente des Stillebens, die Teppiche, das Holzgerät, vor allem aber die Stoffe, in deren farbiger Wiedergabe die Freude an dem bildlichen Erfassen des Einzelwertes der Natur wieder zu belebtem Ausdruck kommt. Über die Stofflichkeit bleibt kein Zweifel. Es ist erstaunlich, zu welchen rein künstlerischen Wirkungen diese erdverhaftete Wirklichkeit in Wiedergabe alles Stofflichen hat gelangen können bis zu ihrer letzten und unerreichten Steigerung hin in van der Meer; wie stark die Stilelemente einer Malerei waren, die die Kraft hatte, die handgreiflichsten Illusionswerte in das Bereich künstlerischer Architektonik zu erheben. Der Galeriebesucher von heute, der sich sein Auge durch die Photographie und die Gartenlaube hat verbilden lassen, sieht in van der Meer die Stofflichkeit; darum kann er dann auch Alma Tadema und andere Pinselvirtuosen gut finden. Wer Jan van Eyck deshalb liebt, weil auf dem Arnolfini-Porträt in London die Orangen am Fensterbrett so gut gemalt sind, der sollte entweder noch recht oft in die Galerien gehen, oder gar nicht mehr, um nicht unnütz seine Zeit zu verlieren.

Die Einzelfarbe.

Alle Schatten in dieser Stofflichkeit rein, frei von trüben Beimischungen. Zwar wirkt der Schatten nicht eigentlich farbenverändernd, sondern im wesentlichen farbenvertiefend. Er bereichert den Sättigungsgrad, wie in Venedig, und im Gegensatz zu dem farbenfeindlichen Schatten von Florenz und Rom. Das Inkarnat erfährt eine Färbung, die im Licht von Rosagrau bis zu einem rötlichen Grau, im Schatten von Blaugrau bis zu Rotbraun allerlei Abwandlungen durchmacht, die aber dem Wirklichkeitsphänomen nicht annähernd so entschlossen die Werte abliest, als die Formensprache; die kein lebendes, pulsierendes, menschliches Fleisch gibt, sondern die Norm der Erscheinung in bestimmter Formulierung ihrer wesentlichen Gesetze.

Und Gesetzmässigkeit, nicht Wirklichkeit, ist dann weiter das leitende Prinzip in der bildmässigen Verwertung der gewonnenen Einzelergebnisse. Wie die am einzelnen Gegenstand gewonnene Formenlinie im Sinne einer bestimmten Gesetzmässigkeit mit anderen Formenlinien zu kompositioneller, nicht aber gesehener Einheit verbunden wird, so wird die Eigenfarbe jedes Gegenstandes, oder die Norm, auf die diese Eigenfarbe reduziert ist, mit der Farbe anderer Erscheinungen zu bildmässiger Einheit verbunden, deren gesetzmässiger Zusammenklang mehr in dem Wesen selbst des Elements der Farbe, als in Erscheinungen einer zusammenhängenden Wirklichkeit begründet ist. Der Nachdruck aber liegt auf Farbenklängen, die einzelne Bildteile beherrschen, ohne das Ganze zu umfassen. Justi trifft das Wesen der Sache, wenn er von der Buntfärbigkeit der Epoche spricht. Wer vor der Lazaruserweckung von Ouwater steht, der wird die Feinheit der Einzelfarbe nicht genug bewundern können. Wie da jede Farbe in sich behandelt ist, frei von allen trüben Beimisch-

ungen, von Grau und Braun, schattenrein und klar. Und ebenso fein der Einzelklang benachbarter Farben, vor allem in der Gruppe links vom Heiland. Wer dann aber um einige Schritte zurücktritt, um das Bild aus normaler Zimmerentfernung etwa zu sehen, der ist erstaunt, eine Farbenmannigfaltigkeit zu gewahren, die allen Einheitsbezug für das Ganze der Farbe ausschliesst. Und das ist die Signatur der Epoche: Farbe und Farbklänge einer letzten Schönheit; feinste Abstufungen von Blau und Grün in sich, von roten Tönen, die von Purpur über Spektralrot zu Orange sich wandeln; Verwertung der Gegenfarben zum Zwecke gegenseitiger Steigerung; gelber Besatz um tiefblaues Kleid, roter Mantel mit grünem Futter, und so fort. Dann aber systemlos in der Anordnung zum Ganzen. Die durchgehende Interdependenz der Farben wird nicht zum Ziele erhoben. Es fehlt für unser heutiges koloristisches Empfinden die Notwendigkeit; wir stossen uns an der Möglichkeit, eine Farbe durch eine andere zu ersetzen. Die Forderung des Leone Battista Alberti — nichts hinwegnehmen können, nichts hinzusetzen — ist für das Ganze der Farbe nicht erfüllt, womit nur bewiesen ist, dass die Forderung, die das Postulat der Einheit des Kunstwerts formuliert, nicht notwendig alle Elemente eines Kunstganzen zu umfassen braucht. Wer von dem Einzelnen zum Ganzen fortschreiten will, wird, bei allen Abwandlungen, die die Erscheinung zwischen den beiden Gegenpolen von Bouts und Rogier erfährt, nahezu immer enttäuscht sein.

Auf zwei Hauptwegen ist die Kunst zur koloristischen Einheit gelangt: rein kompositionell, auf Grund der immanenten Gesetze der Farbe; oder auf der Basis des Licht-Luftmediums, mittelst des Einheitsfaktors, der Ton genannt wird. Isoliert oder verschwistert bringen diese Prinzipien sich zur Geltung und in einer Mannigfaltigkeit, die der alles Lebendigen entspricht. Ihre Abwandlung ist die Geschichte der Farbe in der Kunst.

Der Ton.

Wie weit die aus dem Luftmedium geschöpfte *Toneinheit* ablag von dem Kunstwollen jener Tage beweist die Teilung des Landschaftsbildes in drei koloristisch abgestufte, scharf oder weniger scharf gegeneinander isolierte Gründe. Sie gehört zu dem Bildinventar der ganzen Schule. Wer sich die Aufgabe stellt, hier scharf zu differenzieren, der wird eine Menge von Abwandlungen des Prinzips gewahren. Er wird finden, dass der Hintergrund bei Rogier blauer ist als bei Eyck; oder auch umgekehrt. Er wird bei Bouts feineren Übergängen begegnen als bei Memling, er wird feststellen, dass der Vordergrund nicht immer braun, sondern manchmal grau ist, dass das Grün des Mittelgrundes die verschiedensten Sättigungsgrade aufweist, dass der Hintergrund von grünblau bis zu preussischblau wechselt. Das Prinzip aber, die farbige Erscheinung des Naturganzen in gewisse Normen aufzusummieren, ist immer das gleiche. Abwandlungen bedeuten nur Grad-, keine Artunterschiede. Ein grösseres Unrecht

konnte diesen Künstlern nicht widerfahren, als da man ihnen die Absicht unterlegte, mit diesen einfarbig blauen Fernen die Wirklichkeit wiederzugeben. Wer ihnen zutraut, dass ihr form- und farbenempfindliches Auge so die Natur gesehen hat, der stellt der Feinheit ihrer Perzeptionen kein glänzendes Zeugnis aus. Und doch wird diese angebliche Beobachtung der Wirklichkeit rühmend hervorgehoben und der Eifer gelobt, mit dem der Künstler auf dem vom Kritiker als wertvoll erkannten Weg vorschreitet. Es ist die gleiche, schon oft beobachtete Auffassung, die gern den Fortschritt der Kunst in der zunehmenden Eroberung der Wirklichkeit erblicken möchte, und die zu dem Irrtum im Prinzip hier noch den Irrtum in der Deutung der Erscheinung gesellt. Jede Epoche, jeder Künstler, entnimmt neu der Wirklichkeit die Kunstwerte. Der Weg, der von dem Äginetenfries zu Velasquez führt, bedeutet für die Kunst keinen Fortschritt, sondern einen Wandel der Art. Nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit war den drei Farbengründen das Ziel, sondern die Reduktion der Naturphänomene auf gewisse Normen, in denen die Gesetzmässigkeit der farbigen Naturerscheinung eine Formulierung findet. Aus dem Natureindruck wird die Organisation des Farbigen ähnlich herausgelesen, wie etwa ein Prinzip der Isokephalie lineare Erfahrungswerte in Bildwerte umsetzt. David hat feiner abgestuft als die Mehrzahl seiner Vorgänger, das ist der einzige Unterschied. Auf der Landschaft des Marienaltars ist der Reichtum der Nuance grösser, als etwa auf den Landschaften Memlings. Die Zahl der Farbstaffelungen ist gewachsen, aber die Grenze der einen Staffel gegen die andere behält ihre Schärfe. Alles Grün ist innerhalb der ihm angewiesenen Zone einheitlich. So war es schon auf dem Genter Altar gewesen. Zwischen der Zypresse, der Palme und dem Orangenbaum kommt die Differenzierung nur linear zum Ausdruck; die Farbe zeigt kaum merkliche Unterschiede. Auf der Johanneslandschaft Geertgens ist das Grün, soweit es eben reicht, ganz einheitlich. Ein bestimmtes uniformes Grün gehört zu den charakteristischen Stilmerkmalen Davids um seine mittlere Periode herum. Genau so ist auf der Taufe eine Unterscheidung der Bäume durch verschiedenfarbige Belaubung nicht angestrebt. Von einer stetigen Abstufung und Veränderung der Landschaftsfarbe durch das Medium der Luft ist keine Rede. Das Zerlegen der Landschaft der Tiefe nach in mehrere verschiedenfarbige Zonen, das Schubert-Soldern mit Recht schon in den Miniaturen findet, ist in der Entwicklung von braun und grau über grün zu blau prinzipiell genau so auch hier lebendig. Es ist das Schema, das in den Schulen von Antwerpen und Mecheln bis in das 17. Jahrhundert hineinreicht. Die Aufteilung, die jede Landschaft damit erfährt, ist so stark, dass sie auf einem Bild, wie der Taufe Christi, jener Tiefräumigkeit entgegenzuwirken vermag, die sich aus den Elementen von Linie und Licht ergibt. Die tiefenhemmende Wirkung der farbigen Norm macht sich so sehr geltend, dass die Tiefenanregung des Ganzen stärker ist auf der farblosen Wiedergabe als vor dem Original. Die Maréessche erste Forderung für die Farbe: „Mittel

zur Raumbildung“ hatte damals keine Bedeutung. Keine Vermittlung ist angestrebt zwischen dem graubraunen Vordergrund, dem grünen Mittelgrund und der graublauen Ferne. Der Meister, dessen Auge, unter seinem Streben nach koloristischer Einheitswirkung in anderem Sinne, auf immer feinere Schwebungen einschwingt, mag später die Formulierung zu hart gefunden haben, da er in den Landschaftsbildern der beiden Kreuzigungen die Differenzierung feiner greift. Aber es ist nicht das Streben nach einem Erfassen des farbigen Reichtums der Welt, das darin zum Ausdruck kommt, sondern eine Bereicherung der Nuance; kein Wandel des Kunstwollens; auch keine neue Synthese überlieferter Elemente; prinzipiell daher ohne Interesse.

Der *kompositionellen Einheitswirkung der Farbe* auf Grundlage ihrer immanenten Gesetze ist Jan van Eyck nachgegangen; stärker Hugo van der Goes. Memling zuweilen; am stärksten Gerard David. Die machtvollsten *Einzel*töne schlägt Rogier an. Er hat Farben von einer Tiefe, einer Sättigung, einer Reinheit in Licht und Schatten, neben denen alles andere nur schwer besteht. Aber dieser unerreichten Einzelfarbe und Einzelharmonie ist das Streben nach koloristischer Synthese, die das Bildganze erfasst, unbekannt geblieben. Es ist kein Zufall, dass auf ihn gerade die Bewunderung Boecklins sich konzentrieren konnte.

Die Farbenrhythmik.

Die symmetrische Verwertung der Farbe ist von der Buchmalerei her bekannt. Fouquet bringt sie in seinen fabelhaften Miniaturen der Chantilly-Sammlung überall, wo es sich um rhythmische Massenverwendung von Engelgruppen handelt, wo die strenge Stilisierung der Zeichnung die Stilisierung der Farbe gestattet und verlangt. Denn die kompositionelle Verwertung der Farbe im Sinn der Farbenrhythmik ist an die rhythmische Gestaltung der Linie gebunden. Wo das Niederländische Quattrocento zu einer strengen Linienrhythmik gelangt, da stellt sich bald auch die Parallelerscheinung der Farbenrhythmik ein. Bei Memling freilich so versteckt in der Verwertung wiederkehrender Rots und dergleichen, dass man sich fragen darf, ob eine Absicht vorliegt, oder ob sie von der späteren Analyse hineingelesen wird. Nachdrücklich aber und unverkennbar bei Gerard David und bei seinem Parallelmeister in Frankreich, dem Maître de Moulins. Bouchot hat auf die innere Verwandtschaft der beiden und auf die Analogie, dass beide erst in unseren Tagen neu entdeckt und gewertet wurden, anlässlich der Ausstellung der Französischen Primitiven Frühjahr 1904 hingewiesen: il en sera de lui (Maître de Moulins) comme il en fut de Gérard David lors de l’Exposition des Primitifs à Bruges, 1902. C’est lui qui tiendra le premier rang, qui attirrera tous les regards. Beider Kunst steht in Zusammenhang mit Hugo van der Goes. Dessen Berliner Geburt Christi gibt mit ihrer kräftigen Betonung ihres blauen, in sich mannigfaltig abgestuften Farbenzentrums die erste Vordeutung

auf die neue Art, dem linearen Gleichgewicht der Komposition mit dem Gleichgewicht der Farbe zu Hilfe zu kommen. Der Maître de Moulins hat die schärfsten Konsequenzen gezogen. Der Engelreigen, der die Mitteltafel seines grossen Altarwerks umgibt, bringt die Farbenpaare in völliger Gleichmässigkeit zur Anwendung, so dass das Prinzip eine Neigung zur Starre annimmt, die durch die vermannigfaltigten Bewegungsakzente der Engelpaare kaum behoben wird. David hat das Prinzip da angewandt, wo er schon in der Rhythmisierung der geistigen Vorgänge und der linearen Werte, der geistigen Isolierung und Individualisierung des Einzelnen Gegengewichte hatte sichern wollen. Auf dem Abendmahlsaltar, in dem für die Gemeinschaft der Heiligen der Nachdruck ebenso sehr auf der Gemeinsamkeit des Erlebens, als auf der Heiligung des Einzelnen ruht, ist auch der Farbe ein kompositionelles Element gesetzmässiger Bindung entnommen, das nicht am Individuum haftet, das mithin, als über dem Individuum stehendes, an die Mehrheit von Individuen geknüpftes Moment, der Vereinzelung entgegenwirkt und das Einzelne dem Gemeinsamen zuführt. Das Zentrum der Komposition ist mit eben dem mannigfach abgestuften Blau betont, das auf Goes zurückgeht. Tritt man in Rouen in den langen Saal, an dessen anderem Ende der Altar hängt, so glaubt man, auf die weite Entfernung hin, einen Goes zu sehen. Das lichte, leicht grünliche Blauweiss der Goesschen Engel bestimmt in den beiden feierlich vertikalen, auch in den Flügeln rhythmisierten Wächtern des Throns, und in der Farbe des Christkindes, den ersten Eindruck. Rein stellt die Traube das Grün der Mischfarbe dar, während deren Blau in dem mächtig fallenden Gewand der Gottesmutter den vollen Sättigungsgrad erreicht. So entsteht ein farbiges Bildzentrum, das durch die schmalen Streifen des karminroten Thronüberwurfs und des gleichfarbigen Teppichs keine Unterbrechung, sondern eine Steigerung erfährt. Das mächtig betonte Farbenzentrum verlangt auf beiden Seiten nach schweren Gewichten, die seine Stärke rechtfertigen. Sie finden sich in dem leuchtenden Rot, das in dem Gewand der Katharina links, der Lucia rechts, die Komposition nach aussen abschliesst. Wie die Rhythmik der Linie, so vermeidet die Gleichgewichtsverteilung der Farbe jeden Schematismus. Der Kräfteausgleich aber ist da und verleiht dem Bildganzen eine Leichtigkeit, die der weltentrückten Bedeutung der Darstellung dienstbar wird. Dieser befreite Ausgleich der wirksamen Kräfte soll in Verbindung mit dem Grundakkord der blauen Töne dem Stimmungsgehalt des Ganzen den Ausdruck sichern. Goethe sah in der blauen Farbe etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe. Grün gab ihm die „reale Befriedigung". Daher er die Mischung von blau und grün eine liebliche Farbe nennt. Andrerseits erschien ihm die Verbindung von blau und rot als ein Motiv einer unaufhaltsamen Steigerung, als Erreger des Wunsches, fortzugehen solange, bis man ausruhen könne — als Erreger der Sehnsucht. Die herrschende Terminologie bezeichnet die Farben, die auf der blauen Seite des Farbenkreises liegen als die

kalten, im Gegensatze zu den warmen Farben von rot und gelb. Diese Formulierung trägt die Gefahr in sich, zum Werturteil zu werden. Wundt hat daher vorgeschlagen, die Gegensätze mit den Begriffen der Ruhe und der Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Wer solchem Stimmungswert der Farbe sich hingeben wollte, der dürfte mit Wundt und Goethe sagen, dass die Farbenkomposition des Altars mit ihrem befreiten Spiel der wirkenden Kräfte und mit dem Grundakkord ihrer blauen Farbe den Gehalt der Darstellung an befreiter Ruhe und an verklärter Andacht verstärkt zum Ausdruck bringt, dass aber gleichzeitig in diese Ruhe ein Element des Sehnens eingeht, das dem geistigen Gehalt der Darstellung und ihrer verheissungsvollen Bedeutung dienstbar zu werden sucht.

Die Gegenfarbe.

Eine Kunst, die sich auf Einzelklänge farbiger Akkorde beschränkt, ohne ihre Aufmerksamkeit der Interdependenz der Farben innerhalb eines Bildganzen zuzuwenden, wird in der Einzeldarstellung, in der Einzelkomposition, zu ihren koloristischen Meisterwerken gelangen. Das ist der Fall van Eyck. Die Farbe der Luccamadonna im Staedelschen Institut in Frankfurt gehorcht den beiden Gesetzen des kleinsten Intervalls; und des stärksten Kontrastes. Das Rot des Mantels bleibt ein Rätsel in seiner Leuchtkraft, solange man es nicht aus dem Wirken der beiden Gesetze erklärt hat.

Das für diese Wirkung wichtigste Moment ist die unendliche Abstufung, die unten erörtert wird. Doch wäre das letzte an Intensität dieses Rot nicht erreicht, wenn nicht die Rot-Empfänglichkeit des Auges durch die Komplementärfarbe der Umgebung gesteigert wäre. Entsprechend der Rotstaffelung von Purpur über Spektralrot zu dem gelbführenden Zinnober, gleitet die Gegenfarbe des Farbenkreises von grün bis herunter zu einem grünführenden Blau. Das sind die herrschenden Töne, in denen die Umgebung des Thrones sich zeigt. Das Grau der Wand spielt ins Grünliche; und Blaugrün ergibt sich aus den blauen und grünen Tönen der reichen Thronwand als deren herrschende Farbe. Das gleiche Prinzip der Farbenverteilung und der Steigerung, für das der Meister in jedem seiner Bilder neue Anwandlungen findet, kehrt genau so auf dem kleinen Reisealtar in Dresden wieder.

David hat der Gegenfarbe die erste bildmässige Verwertung in der Pester Geburt gegeben. Die leuchtendste Farbe liegt in dem warmgelben Mantel des vorn knieenden Hirten, dessen ziegelrote Strümpfe die warme Farbenkraft der Figur unterstützen. Ihr gegenüber ist Maria in ein dem Gelb komplementäres Violett gekleidet. Dieser Farbenzweiklang beherrscht das Bild. Alle Komplementärfarbe strebt dem Ausgleich ihrer Kräfte zu in ihrer Neutralisierung zu grauweiss. Das graugeschattete Weiss der Engelgewänder scheint diesem Streben entgegenzukommen, während das leicht nach Purpur hinneigende Krapplackrot des Gewandes des Joseph vermöge seines Gehaltes zugleich von gelblichen Elementen — in den Lichtpartien —

und von blauführenden Elementen — in den Schattenpartien — die in allmählichen Übergängen sich vollziehende Vereinigung der Komplementärfarben über Orange, Rot und Purpur hin bedeutet. Das farblose Grauviolett des stehenden Hirtenknaben spielt dem gegenüber eine untergeordnete Rolle und dient zur Verstärkung der leuchtenden Wirkung des gelben Mantels. Was die Tafel über die Koloristik der Vorgänger hinaushebt, das ist die Verwertung der Farbengesetze nicht mehr für das einzelne, sondern für das Bildganze. Für eine Mehrheit von Figuren freilich hat er mit einer solchen Bestimmtheit das Prinzip nicht weiter formuliert. Die Täufergestalt bei Kaufmann mit dem roten Mantel vor der grünen Landschaft ist eine Abwandlung des koloristischen Prinzips der Lucca-Madonna. Die häufige Verwertung von Rot, dessen Intensität durch umgebende komplementäre Töne gesteigert wird, zur Betonung des Haupt-Akzentes des Bildes in dessen Zentrum, trifft mit dem oben entwickelten Prinzip der kompositionell betonenden und ausgleichenden Verwertung der Farbe zusammen. Besonders häufig in der mittleren Periode — Marien-Altar Louvre — in neuer Abwandlung dann in dem Urteil des Kambyses. Von ähnlich beabsichtigter Wirkung das Rot als Folie der thronenden Madonna auf dem Katharinenaltar und in Genua.

Das Gesetz der kleinsten Intervalle.

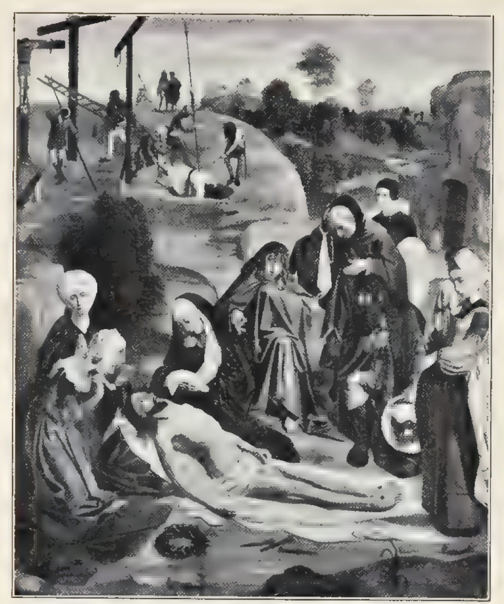
Wie Constable wusste, dass das Grün einer Wiese nicht uniform ist, sondern aus einer Menge von Abwandlungen der Grundfarbe sich zusammensetzt, so hat Jan van Eyck gewusst, dass die grösste Luminosität der Einzelfarbe durch die Vermannigfaltigung ihrer Grade erzielt wird. Nirgends bringt er das in seiner Kunst mehrfach zu beobachtende Prinzip konsequenter zum Ausdruck, als im Mantel der Lucca-Madonna. In feinen unverschmolzenem Pinselstrich ist da auf rotem Grund eine Fülle der mannigfaltigsten roten Töne aufgetragen, die von tiefstem Purpur bis zum leuchtenden Ziegelrot und dem zartesten milchigweissen Rosa hin sich abstufen. Die Verteilung ist so fein, dass in der Normalentfernung die optische Mischung der einzelnen Töne bereits einsetzt und der Gesamtfarbe ein Leben verleiht, das, dem Bereiche der Kunstwelt angehörig, gleichwertig neben das Lebendige der Natur tritt. Chevreul, Helmholtz, Wundt und Rood hatten ihre Theorien der Farbe noch nicht formuliert, und die Wissenschaft, die von der Mitte des Jahrhunderts ab, im grössten Umfange damals, und bis zur Trockenheit und Sterilität, die künstlerischen Fragen der Perspektive erfüllte und beherrschte, hatte auf dem Gebiet der Farbe noch nichts der Kunst zu geben. Aber der Künstler griff mit der Sicherheit der Perzeption, die man mit den angeblichen Wirklichkeitswerten seiner einfarbigen Gründe vergeblich ihm streitig macht, das Wesentliche aus aller farbigen Erscheinung heraus. Und wenn er auf seiner Beobachtung der Fundamental-Gesetze aller Farbenwirkung keine Systematik aufbaute, um in den Dienst seiner Kunst zu stellen, was dem wissenschaftlichen System der Leonardoschen und Dürerschen Regeln der Proportion

und Perspektive etwa an die Seite getreten wäre, so gelangte er zu Teilerscheinungen von um so überraschenderer Schönheit. Der Mantel des Berliner Johannes von Geertgen zeigt ein ganzes Netz feinster violettweisser Punkte, die als solche in der Normalentfernung verschwinden, dann aber über das ganze Gewand einen perlmutterfeinen Glanz breiten von höchster Lebenskraft.

Zu besonderer und selbständiger Einheitsbedeutung aber entwickelt sich dieses Prinzip in der Kunst Davids; es ist auf diesem Wege zu einer Wirkung koloristischer Einheit und Kraft gelangt, die in der ganzen Epoche allein steht, und die seinem Streben nach Weiterführung und Ausgestaltung der überlieferten Kunstmöglichkeiten ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Die Abstufung der Farbe in sich hatte im Rahmen der Holländischen Tradition zu einer besonderen Behandlung der blaugrauen, grauvioletten, reinvioletten Töne geführt, die von Bouts und Ouwater bis zu Jakob von Amsterdam und Lucas von Leyden lebendig geblieben ist. Die Grundfarbe wird zunächst mit einem deckenden Pigment bestimmter, meist lichtvioletter Färbung aufgetragen und dann mit tiefvioletter, oft rotführender Lasur übergangen. Der Lasurauftrag ist ganz fein und lässt die im Relief des Pigments erhöhten Teile der Deckfarbe wie ein Netz feinster Grate durchragen. Dieses Netz von zweierlei Violett ergibt ähnlich, wie die Rotabstufung bei Jan van Eyck, oder die violettweissen Punkte bei Geertgen, eine optische Mischung eines silbrigen Glanzes. Bei Bouts findet sich die Erscheinung zuerst. Ouwater bringt sie in seinem Christus der Lazarus-Erweckung; Geertgen wiederholt. Bei David zuerst in dem Mantel der Maria der Pester Geburt. Dann ist er der erste gewesen, der dem Prinzip seine letzten Konsequenzen entnahm und in der Sigmaringer Verkündigung der Einheit des Bildganzen dienstbar machte. Alles Violett führt Rot und Blau in Mischung. David befreit die Faktoren, die in der Mischung gebunden sind und entwickelt das Violett nach beiden Seiten des Farbenkreises zu blau und zu rot hin. Hell erklingen die Töne des lichten Blau und des purpurführenden Karmin; zu mächtigem Akkord schwellen sie zusammen in ihrer mannigfaltigen Abstufung bis hin zu ihrer Vereinigung. Der erste, der aus der Mannigfaltigkeit blauer Töne eine Bildeinheit angestrebt hatte, war Hugo van der Goes. In solchem Sinne wirkt das Farbenzentrum der Berliner Anbetung, die Mitteltafel des Portinari-Altars, stärker noch der Tod der Maria in Brügge. Alle diese Bilder erscheinen wie Vordeutungen auf die Sigmaringer Verkündigung. Wie auf dem Abendmahlsaltar geht da die Farbe von einem lichten Blau aus, das rein in dem Innern der Flügel, in dem ganzen Gewand des Engels und in dem äusseren Kranz des Strahlennimbus der Taube auftritt. Den anderen Pol der Farbenskala bildet das warme, tiefe Karminrot der Sammettasche, die vorn vor der Maria am Boden liegt; und des äusseren Engelsmantels — hier mit goldigem Schein im Licht. Der eigentliche Farbeneinklang ist dann auf dem Marienflügel angestrebt. Zur Untermalung von Bettvorlage und Bettvorhang hat das in

Deckfarbe aufgetragene lichte Blau des Strahlennimbus der Taufe gedient. Die Mischung dieses Blau mit dem Karmin der Tasche ergibt das satte rötliche Violett, das darüber als Lasur gelegt ist. Selbst auf der Reproduktion lässt sich erkennen, wie der feine Grat der Pinselstriche der hellen Grund- und Deckfarbe, durch die Lasur hindurchragt. Von gesättigtem Spektralblau dann der Mantel der Maria; das Gewand darunter in gleicher Farbe untermalt, dann aber mit der gleichen Lasur übergangen, wie das Hellblau des Bettes. Rein tritt diese Farbe der Lasur in den Kissen auf dem Betpult der Maria auf. So ist die sechsfache Abwandlung gegeben von Lichtblau über Spektralblau, weiter über das lichtere Blauviolett des Bettes, das tiefere Blauviolett des Untergewandes und das Rotviolett des Kissens zu dem Karmin des Vordergrundes. Als zarte Begleitmotive treten dazu die Farben des Fussbodens in lichtem Graublau, rosa und grün, die zu zart sind, um neben dem dominierenden Farbenakkord eine selbständige Bedeutung zu beanspruchen; während der eine lichtgelbe Fleck in dem Strahlennimbus der Taube die Aufgabe hat, die Intensität all dieses Blau zu steigern. Es ist das gleiche Farbenprinzip, das Velazquez in der Krönung der Maria im Prado anwendet. Die Einheitswirkung, die von diesem sechsfachen Blau-Akkord ausgeht, ist von erstaunlicher Kraft. Die weltentrückte Ruhe und Hoheit, die über dem Vorgang lagert, wird in erster Linie durch diese Farbenschönheit bestimmt.

Die ausserordentliche Bedeutung der Sigmaringer Sammlung steht in keinem Verhältnis zu der Zahl ihrer Besucher. Wer von Deutschland aus den Weg nach dem Süden nimmt, der sollte den kleinen Umweg bis zu dem herrlich im Donautal auf ragendem Felsen gelegenen Hohenzollern-Schloss nicht scheuen, und sollte dann in dem stillen Raum, in dem die Verkündigung neuerdings untergebracht ist, sich dem grossen Eindrucke hingeben, der von solcher höchsten Äusserung der Davidschen Kunst sich mitteilt.



GEERTGEN VON HARLEM. BEWEINUNG. KAIS. GEM.-GALL. WIEN.

KAPITEL VI

DAS LICHT

Rien de plus rare que l'unité de lumière dans une composition, surtout chez les paysagistes.

Diderot.

Unsere Wertschätzung der Dinge steht im umgekehrten Verhältnis zu ihrer uns umgebenden Zahl und Fülle. Inmitten des segnenden Reichtums einer südlichen glücklicheren Sonne hat die italienische Malerei mehr als 100 Jahre lang in dem Licht nichts anderes sehen wollen, als einen formbildenden Helligkeitswert, und hat erst dann begonnen, dessen bildeinende Wirkungen ihren Zielen dienstbar zu machen. Inmitten der lichtärmeren, lichtsehnenden nordischen Natur hat die Malerei von ihren Anfängen ab in den Brüdern van Eyck die Wirkungen des Lichts in das Bereich ihrer Beobachtung gezogen und als einen der entscheidenden Ein-

heitsfaktoren verwertet. Die Werte, mit denen die Natur kargte, sollte die Kunst mit vollen Händen spenden.
Im letzten Grunde ist alles Hell - Dunkel, aller Gegensatz von Licht und Schatten, absolut genommen und unabhängig von der Farbe, eine willkürliche Abstraktion. Denn es gibt kein Licht, das nicht Farbe wäre, wie es keine Farbe gibt, die nicht gebrochenes Licht bedeutet. Das sogenannte reine Sonnenlicht ist unter den atmosphärischen Bedingungen, unter denen wir leben, ein Begriff, aber keine Erfahrung. Alles Licht, um für uns wirksam zu werden, ist an die brechende Funktion der Atmosphäre gebunden. Wo immer das reine Sonnenlicht für uns in die Erscheinung tritt, da hat es auch schon eine, wenn auch noch so leichte Qualitätsveränderung erfahren und ist farbig geworden. Die Farbe des Lichts ist in einer Höhe von tausend Metern eine andere, als in Höhe des Meeresspiegels, und ein weisses Blatt Papier hat in der Entfernung von einem Meter eine andere *Farbe,* als in einer Entfernung von zehn Metern. Praktisch freilich sind Differenzen von solcher Feinheit nicht von Bedeutung, und das an eine bestimmte Höhenlage und einen durchschnittlichen Feuchtigkeitsgehalt der Luft gewöhnte Auge sieht in der normalen, und in der Nahsicht farbenarmen Qualität der lichtführenden Atmosphäre das farblos Beharrende gegenüber der Farbenmannigfaltigkeit der Dinge. So hat die Wertung des Lichts als eines farblosen Neutrums entstehen können. Wie die Sprache sich daran entwickelt, dass die mündliche Mitteilung aus den Erscheinungen der umgebenden Dinge herrschende Merkmale auslöst und diese als Symbole für die Bedeutung jener Erscheinungen beibehält und weiterbildet, so liegt das Wesen aller bildenden Kunst darin, dass sie den Erscheinungswerten der Natur gewisse herrschende Elemente entnimmt und daraus neu die Werte der Kunst baut. Es ist eine natürliche Abfolge der Geschehnisse, dass die Malerei, wie das Element der Linie, so auch das Element des Lichts rein aus der Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt aussondert und in seinen differenzierten Funktionen der Mitteilung künstlerischer Werte dienstbar macht. Von Hubert van Eyck bis zu Rubens und Velazquez und von Piero della Francesca und Leonardo bis zu Poussin und Rembrandt vollzieht sich immer neu der Wandel in der Befreiung der im Licht gebundenen Stilwerte. Er ist nur konsequent, wenn die Kunst, die in jeder Generation und in jedem Künstler neu zur Formulierung ihrer immanenten Möglichkeiten strebt, in ihrer weiteren Entwicklung dem Dualismus von Licht und Farbe entsagt und in reichster Abwandlung in der alle Erscheinung absorbierenden Qualität des Farbigen das bestimmende Element ihres Stiles sucht. Dazu die Basis geschaffen zu haben ist das gemeinsame Verdienst von Rubens und Velazquez. Wie Leonardo so ist auch Rubens und so auch Velazquez ein Brennpunkt, in dem das Vergangene zusammenschiesst, um neues Leben und Licht dem kommenden mitzuteilen. Wie von Leonardo zu Masaccio, so leitet von Velazquez und Rubens der Weg zurück zu Hubert van Eyck.

Die doppelte Tradition.

„Wie mit der Wucht des gespannten Bogens schleudert er das Ziel der Malerei in vorher unerreichbare Fernen.“ Dieses Wort trifft vor allem die Lichtmalerei, die Hubert van Eyck in seinen Blättern der Heures de Turin wie eine Offenbarung wirksam werden lässt. Ich bin leider erst nach dem unglückseligen Brand nach Turin gekommen und habe die unersetzlichen Schätze nicht mehr gesehen. Alle aber, die sie gekannt haben, können die fabelhaft feine Lichtführung nicht genug rühmen. Und schon die ausgezeichneten Reproduktionen in der Gazette des Beaux Arts von 1902 machen es deutlich, dass hier mit dem absoluten Freiraum auch das absolute Licht seinen Einzug hält in die Kunst: als ein im Sinne der Wirklichkeit verwerteter Einheitsfaktor, als das Element, das das Bildganze einheitlich durchflutet und das alle Dinge seiner formbildenden, schattenkräftigen Herrschaft gleichmässig unterwirft und sie damit zur Einheit bindet. Der Wurf ist um so genialer, als solches Kunstwollen das auf Erfassen des Details gerichtete Streben weit überfliegt und neben der Verdeutlichung des Einzelgegenstandes dessen Relation zu aller Umgebung als das Übergeordnete gelten lässt. Er war zu genial, um im Rahmen der sich vollziehenden Entwicklung Allgemeingültigkeit beanspruchen zu können. In den Landschaften des Genter Altars liegt, auch in der Lichtführung, der Nachdruck wieder mehr auf dem Einzelnen, auf der Modellierung der Einzelform, auf der Detailwirkung, den Spiegelungen; so in den Rüstungen der Streiter Christi. Das wirkliche Licht aber ist nicht wieder verloren gegangen. Jan van Eyck hat es in seine Innenräume hineingerettet und dort in konsequenter Weiterbildung als Einheitsfaktor verwertet. Wie dieses Licht unter der Reflexwirkung der Dinge und der Atmosphäre in wechselnder Intensität alle Teile des Raumes durchflutet, da wird es mit der gleichen Kraft als einendes Moment für den Innenraum wirksam, wie für den Freiraum dort in den Heures de Turin.

Die Lichtführung auf der Madonna des Kanzlers Rollin in Louvre nimmt eine starke Lichtöffnung rechts vorwärts, seitwärts des Bildes an. Einheitlich flutet das Licht über die Gruppe des Vordergrundes hinweg und erfüllt in gleichem Sinne und mit gleicher Bestimmtheit die Landschaft in allen ihren Teilen. Für den Innenraum aber ist auf die Quelle des diffusen, schwächeren, atmosphärisch reflektierten Lichts von der Öffnung der Säulenhalle her Rücksicht genommen. Im Widerstreit mit der Hauptführung, führt dieses Gegenlicht auf dem doppelt belichteten Antlitz der Madonna, auf dem Körper des Kindes, in den verschiedenen Kapitälen und sonstigen Architekturteilen, je nach deren Lage und Stellung, zu einem anmutigen Streit und Spiel der konträr gerichteten, verschieden abgestuften Lichtintensitäten. Dieses Licht, das in breitem Spiegel von dem Fluss der Landschaft aufgefangen wird und noch in den abschliessenden Höhenzügen des Hintergrundes seine schattenkräftige Natur beibehält, ist der vornehmste Einheitsfaktor des Bildes. Wer in der Normalentfernung vor dem Bild seinem Auge den leuchtenden Flussspiegel abdeckt, der wird

gewahren, wie die vorher zur Einheit zusammengehaltenen Bildelemente zu einem Sonderleben auseinanderstreben. Die gleiche Wirklichkeit des Lichts erfüllt die Pala Madonna. Dämmrig dringt es durch die links vorn anzunehmenden Lichtöffnungen in das Kircheninnere und durchdringt dessen Teile nach Massgabe seiner Kraft. Es liegt im Sinn dieses von links her einfallenden Lichts, wenn die Fensterscheibe hinter dem Heiligen Donatian die dreifache Lichtintensität durchlässt, als die anderen Fenster, und wenn deren Helligkeitsintensität sich von links nach rechts stetig abstuft. Die dreifache Helligkeit auch zeigen die Gewölbe der linken gegen die des rechten Schiffs, weil zu diesen das reflektiert atmosphärische Licht nur in stark geminderter Intensität von aussen her durchdringen kann.

Vom Meister von Flémalle im Süden, von Dirck Bouts im Norden, ist die Tradition weiter gepflegt, von Dirck Bouts auch weiter gegeben worden. Den Flémallemeister haben vornehmlich die Lichtprobleme interessiert, wie sie Jan van Eyck im Doppelporträt in London aufgegriffen hatte: Der Kampf des Tageslichts im Innenraum mit dem Wirken künstlerischer Lichtquellen. Am deutlichsten so auf dem rechten Flügel des Werl-Altars im Prado. Eine Analyse der überraschend vermannigfaltigten Wirkungen des aus doppelter Quelle einfallenden Tageslichts im Widerstreit mit dem Kaminfeuer zeigt zum mindesten eine gleiche Sicherheit und Differenzierung der Beobachtung, wie bei Jan van Eyck. Das Tempo in Verwertung der gewonnenen Ergebnisse ist freilich ein anderes; und was dort in den Dienst konzentrierter Einheit tritt, das wird hier beinahe zur Kuriositätensammlung einzelner Lichteffekte. Von ganz ähnlichem Geist zeugt seine Lichtbeobachtung in der Geburt Christi im Museum zu Dijon, die Schubert-Soldern in seiner Geschichte der Niederländischen Landschaft ausgezeichnet analysiert.

Im Gegensatz zu solcher differenzierenden und der Bildeinheit sogar entgegenwirkenden Einzelbeobachtung des Lichts im Innenraum legt Dirck Bouts den ganzen Nachdruck auf die Einheit. In seinen Innenräumen, wie denen des Sakramentsaltars, oder auf dem Gastmahl bei Simon der Sammlung Thiem, zeigt er eine Sicherheit und Grosszügigkeit in der einenden Verwertung des einheitlich flutenden, alle Raumteile erfüllenden Lichts, die ihn als den wahren Erben der grossen Tradition erkennen lässt. Wie auf der Mitteltafel des Sakramentsaltars der Gegensatz von Hell und Dunkel in den den Fenstern genäherten Teilen intensiver, in den weiter zurückliegenden Teilen neutraler wird, wie der vermannigfaltigten Lichtquelle entsprechend die Abstufung der Schlagschatten gewahrt ist, ohne als Einzelwert dem Ganzen gegenüber zu selbständiger Bedeutung zu verlangen, das hat Heiland in seiner Monographie über den Meister zutreffend hervorgehoben.

Von anderen Gesichtspunkten geht die Lichtbehandlung bei Bouts im Freiraum aus. Die *mehrfache* Lichtquelle für die Belichtung der Landschaft kommt auch sonst häufig vor. Am bekanntesten vielleicht die Gegenrichtung des Lichtes von links

und rechts für Hintergrund und Vordergrund auf dem dubiosen Bild der drei Marien am Grabe der Sammlung Cook. Oder auf dem von Hubert van Eyck selbst herrührenden Blatt der Gefangennahme Christi in Gethsemane der Heures de Turin. Hinter dem Horizont wird zwischen zerrissenen Wolken die versinkende Sonne sichtbar. Die Vordergruppe ist von Fackellicht erhellt. Zwischen diesen beiden Lichtquellen ist für die vorderen Häuser der fernen Stadt, um der Einzelverdeutlichung willen, eine weitere Belichtung von links seitlich her angenommen. Ähnlich zuweilen bei Memling. Die konsequenteste Ausbildung erfährt das Prinzip bei Dirck Bouts. Es hat nicht an Kritikern gefehlt, die an die Beobachtung solchen doppelten Lichts die, wie es scheint unvermeidliche Folgerung geknüpft haben, dass darin ein Mangel an Können zum Ausdruck komme, eine Unbeholfenheit gegenüber der allein seligmachenden Lehre der Wirklichkeit. Solche Betrachtung trägt dann immer Sorge, die Form ermunternder Entschuldigung und trostreichen Zuspruchs anzunehmen. Es ist, als klopfe der Kritiker dem alten, braven Meister wohlwollend auf die Schulter: wir heute können so was natürlich besser; aber nur Mut; es wird schon werden. Als ob Dirck Bouts nicht ebenso weit gesehen hätte, wie wir. Da muss dann das Atelierlicht herhalten. Wo mit der Hauptgruppe dieses in die Landschaft hinausverlegt wird, für die von anderer Seite her eine andere Lichtquelle angenommen ist, da will es dann dem braven Meister noch nicht ganz gelingen, die Wirkungen der beiden Lichtquellen ganz miteinander zu vereinen. Aber in ehrlichem Ringen nähert er sich immer mehr dem vom Kritiker gesteckten Ziele, bis .... beinahe .... und so fort. Nach möglichen Gründen, die den Meister bestimmt haben, so und nicht nach Wunsch des Kritikers zu malen, wird nicht geforscht. Es ist helle Barbarei von der Kunst zu erwarten, dass ihr die Wiedergabe der Wirklichkeit *das* oder auch nur *ein* vornehmstes Ziel bedeute. Es ist die unglückseligste Verwechslung von Ziel und Mittel, das was Marées so wunderbar konzentriert hat in dem Wort: „die fertigen Bilder der anderen Maler seien überhaupt noch nicht angefangen." Oder, wie Meier-Graefe es in seinem Fall Boecklin formuliert hat: „Wenn der Künstler sich nur an die von der Realität gegebenen Einheiten halten kann, gibt es keine Kunst." Oder Kassner in seiner Moral der Musik: „Denke Dir, ich habe einen Menschen gekannt, der meinte, Modell und Symbol — das sei ganz dasselbe. Er war von einer — wenn ich so sagen darf – metaphysischen Plattheit und in seinen politischen Überzeugungen ein Kommunist." Es ist die Auffassung, die mit tödlicher Sicherheit zur Gartenlaube führt, zur Illusions-Ästhetik und zum Panoptikum; und die die Plastik über die Malerei stellt, weil in der Plastik die einzelne Daseinsform mit dem Zentimetermass nachzumessen ist. Die Gerechtigkeit verlangt, dass man einem Künstler von dem Abmass eines Bouts zutraut, dass er in solcher, sein ganzes Schaffen erfüllenden Frage weiss, was er tut und dass er für das, was er tut, seine Gründe hat. Freilich keine verstandesmässig formulierten Gründe — die reflektierte

Formulierung der letzten und treibenden Qualitäten des künstlerisch schöpferischen Gefühlslebens setzt, wie bei Marées, Hildebrand und van Gogh, erst sehr viel später ein — Gründe aber, die das künstlerische, gefühlsmässige Bewusstsein des Meisters mit eben der Notwendigkeit erfüllen, mit der Rafael seine weltüberfliegenden Linienkompositionen schafft, und mit der Rembrandt seinem Lichtstil die weltbefreiende Bedeutung entnimmt. In der linearen Behandlung der Landschaft hatte Bouts die beiden Bestrebungen der Raumeinheit und der Detailverdeutlichung zu vereinigen gestrebt und hatte darum an dem hohen und selbst doppelten Augenpunkt der Tradition festgehalten. Aber wie er da vom Raum ausgeht, nicht von der Figur, um schliesslich den Dualismus von Raum und Figur zu überwinden; wie er vom Hintergrund hervor die Figur umfasst und in das Raumganze einbegreift; so soll dieser primäre Raum auch sein eigenes, nur ihm angehöriges Licht haben, dessen Quelle mit einem ausserhalb des Bildganzen wirksamen Licht keine Verwechslung zulassen darf. Die Lichtquelle ist daher, wie auf dem Christophorusflügel in München, entweder selbst mit angegeben auf dem Bild, oder, wie auf der Mannalese oder dem Ecce agnus dei der Sammlung Leuchtenberg, so hinter das Bild verlegt, dass aus dessen Hintergrund hervor dem Beschauer entgegen die Lichtstrahlen wachsen und wirken. Im Gegensatz zu der linearen Einheitswirkung des Raumes, die, ohne der Verdeutlichung der Teile entgegenzuwirken, die Einheit des Ganzen erhöht, wenn sie die Vordergruppe in sich eingreift, gerät diese aus dem Bild hervorstrebende Beleuchtung mit der Einzelverdeutlichung der vorderen Gruppen in Kollision. Sind diese nur von hinten oder auch nur stark seitlich beleuchtet, so kommt die Verdeutlichung des Details nicht zu ihrem Recht. Darum nimmt der Meister eine zweite, diesseits des Bildes belegene Lichtquelle an, mit deren Hilfe die Verdeutlichung der Hauptgruppe erreicht wird und deren Existenzberechtigung nirgends anders begründet liegt, als in dem Stil des Künstlers und seiner Kunst. Wie bewusst der Meister das zweierlei Licht verwendet, lehrt die lebendige Mannigfaltigkeit, die auf den Wellen und Felsen des Christophorusflügels, auf den Hügeln der Mannalese, dem Widerstreit der Lichtquellen entnommen ist. Was hat irgendwelches Atelierlicht mit der Feinheit solcher Beobachtung zu tun, die, diesseits oder jenseits aller Wirklichkeitsrelationen, dem lebendigen Phänomen die Norm entnimmt, um sie einem neuen Leben zuzuführen im Bereich der Kunst?

Nach zwei Hauptrichtungen liegen die Möglichkeiten bildmässiger Verwertung des Lichts als Einheitsfaktor: als *Licht im Sinne der Wirklichkeit*, das alle Teile des Bildganzen von einheitlicher Lichtquelle aus gleichmässig durchflutet und bis in alle Teile hinein erfüllt; und *als Licht im Sinne der Stilisierung*, das, wie jede Stilisierung, der Wirklichkeit nicht die Erscheinung, sondern die Norm entnimmt, um diese in neuer Abwandlung und neuer Kombination dem Leben der Kunst dienst-

bar zu machen. Rubens, stärker noch Potter, auf der einen; Rembrandt und Poussin auf der andern Seite, verkörpern am schärfsten die Gegensätze. Oder näher noch beieinander der frühe und der späte Velazquez. Bei Bouts bestehen sie beide gleichwertig nebeneinander her. Indem er der Lichtwirklichkeit die streng vereinheitlichte Wirkung entnimmt, zeigt er sich als Glied in der Kette von Hubert van Eyck zu Rubens. Und indem er dem stilisierten Licht eine konsequente Ausbildung verleiht, wird er zum Vater des Lichtstils, der zunächst in seinen Nachfolgern in Holland wirksam wird, und der dann später, von anderen Quellen noch befruchtet, hinführt bis zu seiner letzten Vollendung in Rembrandt.

Das stilisierte Licht.

Das zweierlei Licht auf der Lazaruserweckung bei Ouwater hat besonders Bode scharf hervorgehoben; die „helle Tagesbeleuchtung" für die Vordergruppe, der diffuse, von allen Seiten gleich starke Lichteinfall in das Hintere des Kapellenraums. Hier also ist das stilisierte Licht, in doppelter, verschieden gearteter Abkehr von Jan van Eyck und von Dirck Bouts, in Erfüllung aber des von Bouts übermittelten Prinzips, in den Innenraum übergeführt. Wie bei Bouts fällt das Vorderlicht gleichmässig auf die ganze Vordergruppe, wird also der Zentralisierung des geistigen Gehaltes durch vorzugsweise Belichtung des die Darstellung beherrschenden geistigen Mittelpunktes noch nicht dienstbar. Diese weitere Konsequenz hat erst Geertgen gezogen, wenn er in der Wiener Beweinung die grösste Lichtfülle und Intensität auf die Gestalt des Heilands konzentriert und dieser damit eine dominierende Bedeutung verleiht — das Stilprinzip, dem Tizian und Rembrandt die letzten Werte entnehmen.

David, der immer auf das Grosse der Wirkung ausgeht, auf die Ruhe geschlossener Einheit, hat auch in seiner Lichtbehandlung die Einheitswirkung vorangestellt. So wenig wie Geertgen, kennt er ein doppeltes Licht. Die Norm aber, das Licht in stilisierter Form der Bildgestaltung zu verwerten, entnimmt er, wie dieser, der Tradition.

Auf der Pester Anbetung (No. 2) ist die Vordergruppe scharf von links gelichtet. Wie durch das ganze Lebenswerk des Meisters hindurch, wird die formgebende Bedeutung des Lichtes zu kräftigster Einzelmodellierung verwertet. Formenwirklich sind die Gestalten aus Licht und Schatten herausgearbeitet. Dieses schattenkräftige Licht aber ist für die weitere Landschaft plötzlich wie verschluckt und macht einer diffusen Beleuchtung Platz. Und wie damit auf die Vordergruppe der ganze Nachdruck gelegt ist, so dient innerhalb der Gruppe dieses gleiche Licht weiter zur verstärkten Betonung auch der Hauptfiguren. Voll im Licht stehen allein Maria und das Christkind. Alle anderen Gestalten sind in Halb- oder Dreiviertelschatten gerückt. Damit wird das Auge, wie im Halbdunkel zur stärksten Lichtquelle, zu den am stärksten belichteten Figuren gezwungen. Diesem Stilprinzip gibt David die weitere Vollen-

dung in seiner Brüsseler Anbetung der Könige (No. 20). Deutlich herrscht eine Helldunkelstimmung, wie sie der stilisierten Verwertung des Lichts entwächst. Voll ruht dieses allein auf der Gottesmutter und dem Gotteskind. Der dicht dahinter stehende Joseph, und Ochs und Esel, sind schon weniger stark belichtet, und die Madonna wirft kaum einen Schatten. Hell dagegen stehen besonders die vorderen Königsköpfe im Licht; mehr aber um des Schattens, als um des Lichtes willen. Auf diesem Wege bringt der Meister zum Ausdruck, dass ihnen in der Darstellung die zweite Bedeutung zukommt. Dem durch die Gruppe von Mutter und Kind und besonders durch den Kopf der Maria mit dem leuchtenden Kopftuch geschaffenen Helligkeits-Zentrum ist dann noch eine weitere Bedeutung zugewiesen, die im Sinne der Linearkomposition liegt. Auf der Reproduktion, die die Verteilung der Lichtwerte nicht annähernd mit der Kraft des Originals verdeutlicht, kann der Blick ebenso wohl auf jedem anderen Kopf des Bildes haften bleiben und wird dann von da aus planlos in der Komposition umherirren, ohne den starken Einheitsbezug des Bildes sofort zu erfassen. Vor dem Original wird das Auge unwiderstehlich zu dem in Helligkeit erstrahlenden Kopf der Maria geführt und dort zunächst festgehalten. Dieser Kopf aber ist, wie das Helligkeitszentrum, so das Kompositionszentrum des Ganzen; hier laufen die bestimmenden Linien des Bildes zusammen, von hier strahlen sie in die Tiefe und mühelos und wie selbstverständlich werden von hier die Bildwerte abgelesen. So schweift der Blick zunächst über den Kopf des Joseph und des dahinter stehenden Dieners bis zu der abschliessenden Hirtengestalt; und wieder dann über die Köpfe der Hirten hinweg bis zu den drei Reitergestalten, die über dem Mohrenkönig sichtbar werden. Wie auf der, Gentile Bellini genannten, Königsanbetung der Sammlung Layard in Venedig, wird von diesem Marienkopf aus in doppelter Kurve der Blick in die Tiefe geleitet; die gedrängte Gestaltenmenge wird in das einfache Gesamtgebilde eines geschweiften, nach der Tiefe zu sich verbreitenden Keiles zusammengefasst. Durch solch bewegtes Leben dieseits und jenseits der nahezu isokephal angeordneten Gruppe des Mittelgrundes wird der Isokephalie die Starre genommen und ein Ausgleich der formal wirksamen Bildkräfte erzielt, der in seiner Mannigfaltigkeit zu der glücklichen Verteilung der geistigen Akzente die Parallele bildet.

Die letzte Steigerung erfährt diese Stilisierung des Lichtes in der Sigmaringer Verkündigung. Von diesem Bild darf man das sagen, was so oft ganz zu Unrecht gesagt wird: dass Rembrandt darin vorgedeutet ist. Wo Jan van Eyck einen scharfen seitlichen Lichteinfall gibt, wie in der Luccamadonna in Frankfurt, der Kirchenmadonna in Berlin oder dem Arnolfini Doppelporträt in London, da sind alle Teile des Raumes, auch die zwischen belichteter Hinterwand und Fenster belegene Ecke, von einem Licht wechselnder Intensität erfüllt. Er weiss und sieht, dass ein scharf belichteter Raum genug Licht führt, um auch die Ecke noch mit atmosphärischem Reflex zu er-

füllen. David weiss und sieht das so gut, wie van Eyck, aber er bildet danach nicht seine Bildwerte, weil er nach stärkeren Kontrasten sucht. Die verstärkt eindringliche Wirkung des vor dunklen Hintergrund gestellten einzelnen Kopfes kannte er von dem Hieronymus in Frankfurt (No. 23) und der Ruhe auf der Flucht bei Bosch (No. 24) her, wo der Kopf sich mächtig und eindringlich von der tiefgrünen Laubwand abzeichnet. Nach solchem Kontrast sucht er in der Verkündigung für den Kopf der Maria, auf dem der Nachdruck des Bildes liegt. Darum lässt er keinerlei Reflex die hintere Ecke des Raumes erfüllen und ordnet die Maria so an, dass ihr hell belichteter Kopf genau vor der Mitte steht der so geschaffenen dunkelen Folie. Noch einmal wird das Licht im weiteren Verlauf seines steilen Einfalles voll aufgefangen und festgehalten von der Lilie. Vor zweiter lichtloser Raumecke ist auch sie durch die Intensität des Lichtes zur höchsten Wirkung ihrer plastischen Form gesteigert; wie eine zarte Begleitung zum voll ertönenden Hauptakkord; wie dessen rhythmisch gewandelte Wiederkehr, als dessen verklärtes Symbol. Bis zur Zentralisierung alles Lichtes auf den einen entscheidenden Akzent bei Rembrandt ist der Weg noch weit. Aber der Anfang ist gemacht. Von allen Bildern des Meisters trägt dieses, in Licht und Farbe, die stärksten Elemente einer entwicklungsreichen Zukunft in sich.

Das Licht der Wirklichkeit.

In der Landschaft dagegen, in deren linearer Gestaltung der Wille zur Einheit, zum Zusammenschluss der Elemente, so stark zur Geltung verlangt, hat er in der Entwicklung über die Jugendwerke hinaus dem gleichen Kunstwollen auch das einheitlich flutende Licht der Wirklichkeit dienstbar gemacht. Unbewusst wohl, und nur in Verfolg seines Strebens zu ruhig geschlossener Einheitswirkung, greift er damit auf die Tradition zurück, die von den Heures de Turin und von dem grossen Hubert van Eyck ausging. Die ersten Ansätze zeigen die Flügel bei Kaufmann (No. 5), der Marienaltar im Louvre (No. 12, 18), auch das Kambysesurteil in Brügge (No. 21). Zum vollen Durchbruch kommt es so auf der Taufe Christi. Für alle drei Flügel und für alle Bildtiefen fällt das Licht gleichmässig von links und erfüllt das ganze Bild. Auf dem Rasen vor der Gruppe des predigenden Johannes wird der Schatten der Bäume besonders deutlich. Keine Stelle ist bevorzugt, kein Teil des Bildes in ein Licht besonderer Intensität gerückt. Voll fällt es auf die Stadt und die ragende Burg des Hintergrundes und wirkt in seiner gleichmässigen Verteilung in einem bisher unbekannten und den Linienwerten des Bildes parallelen Sinne als Einheitsfaktor des Ganzen. — Das spätere Rubenssche Problem, in solches Licht hinein die Figuren und Gruppen so zu stellen, dass der gleichmässige, nicht stilisierte Lichteinfall dem geistigen Gehalt der Darstellung zu verstärktem Ausdruck verhilft, hat er dann in der Berliner Kreuzigung (No. 34) aufgegriffen. Der Nachdruck liegt nicht auf dem Geschehen, sondern auf dessen Wirkung. Darum, und in Gegenaktion gegen seine linear präponderierende Bedeutung ist der Heiland zu Dreiviertel in den Schatten ge-

rückt. Das volle Licht aber fällt ohne alle Zentralisierung auf die Gruppe derer, in deren Schmerz und in deren Hoffen und Vertrauen der letzte Sinn des heiligen Geschehens zu einem symbolischen Ausdruck seiner allgemein menschlichen Bedeutung gelangt.

Und auf einen dritten noch unter den Malerfürsten aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts deuten die Merkmale seiner Lichtführung hin. Über die ganze Tiefe der Berliner Landschaft hin wandelt sich die Intensität des Lichteinfalles von hellstem Licht zu tiefem Schatten je nach Lage und Dichte der den Himmel ungleichmässig beziehenden Wolkenmassen. Ähnlich gliedert die Landschaft der Genueser Kreuzigung, ähnlich auch die Kreuzabnahme bei Carvallo, die Tiefe in drei Lichtzonen, deren vordere und hintere voll im Licht steht, während deren Mittelgrund im tiefen Schatten der mächtigen Wolkenwand liegt. Das ist die Beobachtung des Freilichtes, auf deren Grundlage Poussin seine rhythmische Tiefenstaffelung des Lichteinfalles aufbaut, und mit deren Hilfe er den letzten Zauber breitet über seine entmaterialisierte, verzauberte Welt.

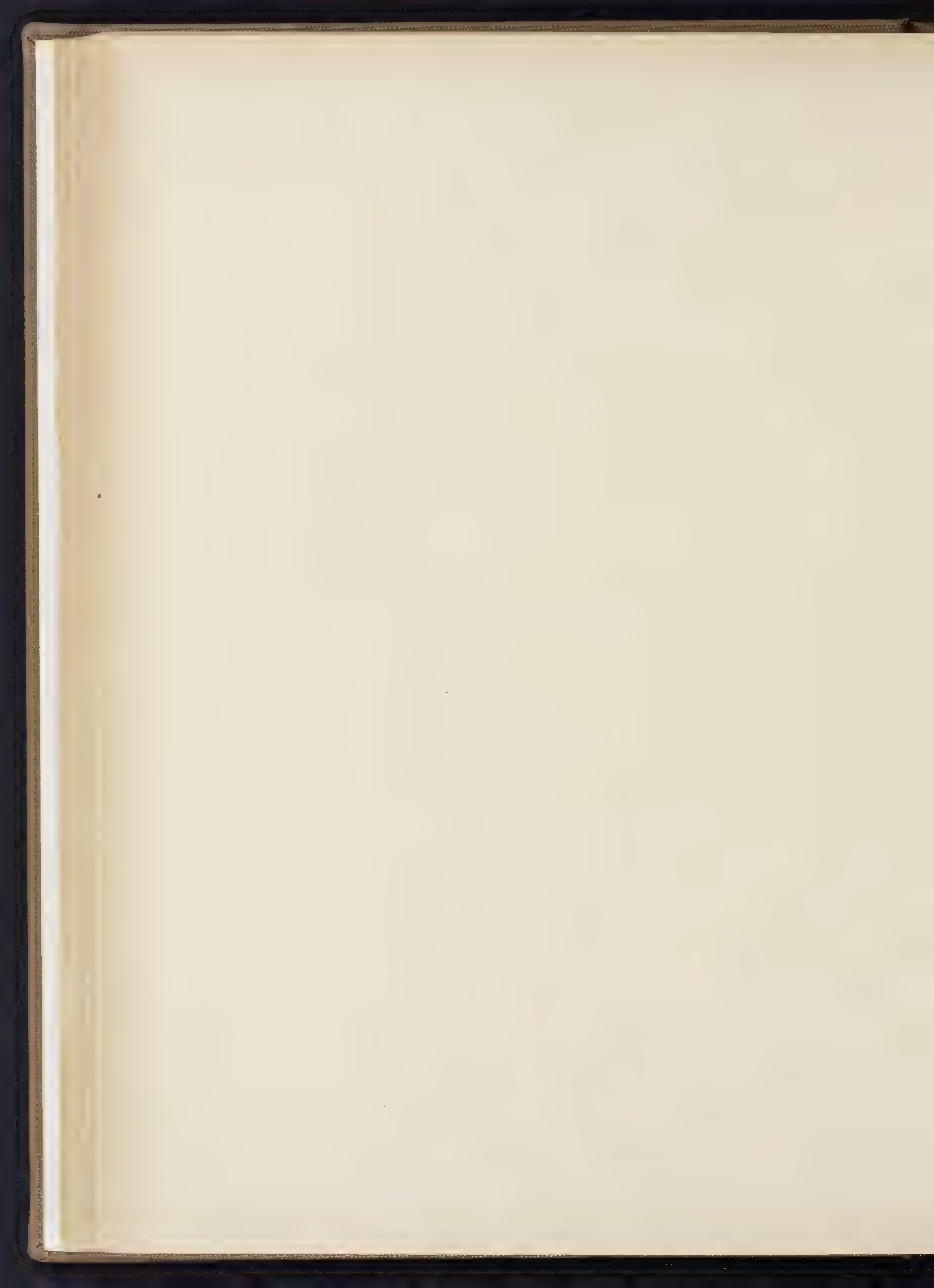
* * *

Mit dem Wirklichkeitslicht im Freiraum, mit dem stilisierten Licht im Innenraum, strebt Gerard David dem einen gemeinsamen Ziele zu einer *verstärkten Bildeinheit* Zu Rubens und zu Rembrandt liegen in solchen Erscheinungen die vordeutenden Merkmale. Man darf sich fragen, zu welcher entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung diese Elemente seiner Kunst unter anderen und günstigeren Bedingungen hätten gelangen können. Aber Jan Provost, der das Licht der Wirklichkeit von David übernahm, war nicht stark genug, die Tradition weiterzugeben; die Stadt der lauten Emporkömmlinge führte das Interesse der nächsten Generationen in andere Richtung und auf andere Wege; und der Lärm der Jungen sorgte dafür, dass das vornehm stille Wirken des letzten grossen Meisters von Brügge Jahrhundertelang in Vergessenheit geriet.



ZWEITER TEIL

KRITISCHES VERZEICHNIS DER WERKE



A. DER MEISTER

VORBEMERKUNG

Der nachfolgende Versuch einer Zusammenstellung der Werke Gerard Davids legt den Nachdruck mehr auf die Zuweisung, als auf die chronologische Anordnung. Innerhalb der Gruppe von Werken, die als zum Meister selbst gehörig ausgesondert wurden, steht die Entwicklung, die dieser durchgemacht, in grossen Zügen fest. Im einzelnen aber begegnet die chronologische Anordnung grossen Schwierigkeiten. Besonders in der Jugendzeit sind die Einflüsse, denen er sich zugänglich zeigt, gar zu mannigfaltig. Holländische und Flämische Tradition treten da zum Teil noch unvermittelt nebeneinander auf. Einzelnen Umstellungen der vorgeschlagenen chronologischen Anordnung stehen immer gute Gründe zu Gebote.

Auch die Einteilung in Perioden, die in grossen Zügen den Entwicklungsgang richtig erkennen lässt, (vgl. oben Kap. II) leidet in der Anwendung auf einzelne Werke unter der Willkürlichkeit aller solcher Gliederungen, und will in erster Linie nur der erleichterten Übersicht dienen.

Die Schwierigkeiten für eine sichere Zuweisung werden besonders gross für die letzte Periode. Der Kunstmarkt von Brügge hatte einen gewaltigen Umfang. Bei einem Meister von der Bedeutung Davids, der seit dem Ableben Memlings die erste Stelle einnahm, häuften sich die Aufträge derart, dass er allein und ohne Hilfe schon bald der Nachfrage nicht mehr gerecht werden konnte. Darum zeigt sich schon von der zweiten Periode ab die Mitarbeit von Gehilfen, die besonders für die gängige Marktware des Bilderhandels, für die Darstellungen der Madonna mit Kind Beschäftigung fanden. Mit wachsendem Alter und Ansehen wachsen die Anforderungen immer mehr. Und damit wächst auch der Anteil der Werkstatt an der Ausführung der Entwürfe des Meisters. Die Hand eines speziellen Gehilfen und vielleicht obersten Werkstattmeisters lässt sich sehr deutlich in einer ganzen Reihe von Werken immer wieder als die ausführende oder ergänzende erkennen. Daneben aber sind, besonders in der letzten Periode noch andere Schüler und Gehilfen unter der unmittelbaren Leitung des Meisters bei Ausführung oder Wiederholung seiner Entwürfe tätig gewesen. So wird die Grenzbestimmung immer schwieriger, wo die eigenhändige Ausführung, wo die Werkstattarbeit einsetzt. Im letzten Grunde aber ist solche Unterscheidung unerheblich, da

alle in der Werkstatt entstandenen Arbeiten das geistige und künstlerische Eigentum des Meisters bleiben, daher sowohl die Werkstattarbeiten, als auch die nach verlorenen Arbeiten des Meisters, vermutlich ebenfalls in der Werkstatt, entstandenen Kopien, im Zusammenhang mit dem eigentlichen „Werk" des Meisters behandelt werden.
Freunde von Bilderbeschreibungen seien ein für allemal auf das Werk von Weale: Gerard David, Portfolio, London 1895 hingewiesen. Weale hat in dieser Schrift und vorher schon in der Gazette des Beaux Arts von 1866 Bd. XX und XXI das von ihm aufgefundene Urkundenmaterial (veröffentlicht: Le Beffroi Bruges 1863 ff. I. S. 223—35, II. S. 288—98, III. S. 334—46) zusammengefasst und hat sich dann weiter der dem Liebhaber von Bilderbeschreibungen willkommenen Aufgabe unterzogen, die bis in die letzten Details hinein verfolgte Schilderung der von ihm reproduzierten Werke des Meisters zu geben. Hier ist von jeder Beschreibung reproduzierter Bilder ein für allemal abgesehen. Nur da, wo Attribute von Heiligen etc. nicht ohne weiteres verständlich sind, musste eine Ausnahme gemacht werden.
Handzeichnungen, die zu Gerard David in Beziehungen zu bringen wären, sind mir gelegentlich vorgekommen. M. J. Friedländer beabsichtigt eine Anzahl der schönsten Zeichnungen, die ich bei ihm in Reproduktion kennen lernte, im Zusammenhang zu veröffentlichen, daher hier, um das Material nicht zu zersplittern, von aller Erörterung und Aufzählung der Handzeichnungen Abstand genommen ist.
Alle Bilder, bei denen nichts anderes vermerkt ist, sind auf Eichenholz gemalt.

DIE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT

Die Tatsache, dass Karel van Mander als Geburtsort Davids das in Holland belegene Ouwater bezeichnet, musste die Vermutung nahe legen, dass seine Kunst holländischer Herkunft sei. Die besonders aus den Jugendwerken des Meisters sich ergebenden stilkritischen Merkmale erheben diese Vermutung zur Gewissheit.

Die Maler, deren Einfluss in Frage kommt, sind Dirck Bouts [1]), Ouwater und Geertgen von Harlem [2]). Leider ist über das Leben der beiden Letztgenannten noch weniger auf uns gekommen, als über das Leben Davids. Wir sind daher bezüglich eines Schulzusammenhangs zwischen ihnen und David auf Vermutungen angewiesen.

Karel van Mander [3]) hält Ouwater für einen Zeitgenossen von Eyck. Er berichtet uns im Jahre 1604, dass er seine wenigen Nachrichten über den Meister einem alten Maler in Harlem verdankt, des Namens Albert Simonsz, der vor 60 Jahren, also im Jahre 1544, in Harlem Schüler gewesen war des damals etwa 70 jährigen Jan Mostart. Dieser Mostart nun hatte berichtet, dass er Ouwater und Geertgen nicht mehr persönlich gekannt habe. Nimmt man mit Hymans [4]) an, dass die Erinnerung Mostarts bis zu seinem 10. Lebensjahre zurückreichen dürfe, so ergibt diese Rechnung das Jahr 1484 als den Zeitpunkt, vor dem Ouwater und Geertgen verstorben sein müssten. Mithin ist der Schluss zunächst durchaus nicht zwingend, den van Mander für die Wirkungszeit Ouwaters aus dieser mündlichen Überlieferung zieht. Weiter aber und ganz allgemein ist die auf diesem Wege gewonnene Zeitbestimmung viel zu unsicher und vage, um eine feste Unterlage für die Lebensdaten der Meister zu geben. Wievielen Irrtümern ist solch mündliche Überlieferung ausgesetzt! — Eine stilkritische Untersuchung der Werke Geertgens aber führt uns bis in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts hinein.

Schon Friedländer, der Geertgen eine eigene Arbeit gewidmet hat [5]), will die Wiener Tafeln

[1]) Der Meister hat neuerdings eine eingehende Würdigung erfahren in der Monographie von Paul Heiland, (Strassburg, Inaugural-Dissertation) wo insbesondere auch der gewaltige Einfluss, den Bouts auf die Entwicklung der deutschen Malerei ausgeübt hat, erschöpfend nachgewiesen ist. Ein hervorragendes, durchaus eigenhändiges Werk des Meisters aus der Sammlung Leuchtenberg in Petersburg — „Ecce agnus dei“ mit Stifter — ist der Aufmerksamkeit des Verfassers entgangen. Der interessante Versuch, eine Reihe von Bildern aus dem Werk des Meisters auszusondern und einem bestimmten Nachfolger zuzuschreiben, wird in dem vorgeschlagenen Umfang auf Widerspruch stossen. Die Aussonderung eines Werkes, wie des Münchener Triptychons, kann nur dann diskutabel sein, wenn nur die *Eigenhändigkeit* der Ausführung bestritten, das geistige und künstlerische Eigentum aber dem Meister allein belassen wird. Anderenfalls wäre der Nachfolger bedeutender als sein Meister. Hier ist von der vorgeschlagenen Unterscheidung abgesehen worden.

[2]) Vgl. Weale. Portfolio 1895. S. 8. Davids earlier pictures make it pretty clear, that he must have been trained if not by either of the two last (Geertge von Harlem und Dirck Bouts) at least by some painter of the same school.

[3]) Zitiert nach der Übersetzung von Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris 1884 Bd. I, S. 87 und ff.

[4]) A. a. O. S. 87 Anm. 1.

[5]) Jahrb. d. königl. Preuss. Kunstsammlungen 1903 S. 62 ff., vgl. auch Repertorium für Kunstwissenschaften 1899 S. 331.

nicht vor 1490 entstanden wissen. Schubert-Soldern [1]) rückt die Bilder auf Grund der Kostüme bis nahe an das Jahr 1500 heran und Riegl [2]) verlegt ebenfalls ihre Entstehungszeit in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Da van Mander uns berichtet, dass Geertgen schon mit 28 Jahren gestorben ist, so hat die Annahme Friedländers viel für sich, dass der Meister etwa 1465 geboren und demnach gegen 1493 verstorben wäre. Nun berichtet van Mander an zwei verschiedenen Stellen [3]), dass Geertgen, und zwar in ganz jungen Jahren, Schüler des Ouwater war. Er geht dann sogar eingehend auf das Verhältnis des Lehrers zum Schüler ein und sagt: „Da Gerard noch sehr jung war, da stand er in der Lehre des Ouwater. Nach mehr als einer Richtung ist er seinem Meister nicht nur gleich gekommen, sondern hat ihn sogar übertroffen und zwar in der Kraft seiner Kompositionen, sowie in seinen vorzüglichen Figuren und deren Ausdruck, während er nach anderer Richtung ihm nachgestanden haben mag, wie z. B. in der zart und sauber vollendeten Ausführung.“ Solch genauer Bericht erhebt Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Mag dann immerhin Geertgen schon mit 15 Jahren etwa bei Ouwater als Lehrling eingetreten sein, so muss dieser dann doch zum mindesten bis zum Beginn der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts gelebt haben. Damit aber ist die Möglichkeit gegeben, dass der aus Ouwater gebürtige David, dessen Geburtsjahr etwa in das Jahr 1460 fällt, ebenfalls bei Ouwater in der Lehre war. Freilich bleibt das mangels urkundlicher Unterlagen reine Hypothese, und um so anfechtbarer, als ein unmittelbar überzeugender stilistischer Zusammenhang, wie zwischen Geertgen und Ouwater [4]), für David und Ouwater nicht nachzuweisen ist. Andererseits darf nicht übersehen werden, dass die einzige Darstellung, die von Ouwater erhalten ist, in einem Innenraum sich abspielt, dass mithin die für stilkritische Vergleiche so wichtige Behandlung der Landschaft hier völlig fehlt. In der Gestaltung der Typen aber ist David von vornherein eigene Wege gewandelt; auch unterscheidet er sich nach dieser Richtung sehr bestimmt von Geertgen, während der urkundlich beglaubigte Schulzusammenhang zwischen Ouwater und Geertgen sich stilkritisch vornehmlich eben in der Gemeinsamkeit der Typen nachweisen lässt. Offenbar auch haben wir es in dem von Ouwater erhaltenen Bild mit keinem Werk aus seinen letzten und reifsten Jahren zu tun, aus der Zeit also, in der sein Einfluss auf David und Geertgen wirksam werden musste. Bode hat in seinem grundlegenden Aufsatz über den Meister [5]) den engen Zusammenhang nachgewiesen, der hier mit der Kunst der Eycks besteht. Auch verlegt er die Entstehung des Bildes in die Mitte des Jahrhunderts. David aber kann so wenig wie Geertgen, vor dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu Ouwater in die Lehre gekommen sein. Der Mangel unmittelbar sinnenfälliger stilistischer Beziehungen zwischen Ouwater und David genügt daher bei dem Fehlen aller weiteren Proben der Ouwaterschen Kunst noch nicht, um zwischen

[1]) „Schlesiens Vorzeit in Wort und Schrift“. Neue Folge I S. 103.

[2]) „Das Holländische Gruppenporträt“ Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XXIII Heft 3 u. 4 S. 75.

[3]) A. a. O. S. 87 und S. 90.

[4]) Für die Beziehungen zwischen Geertgen und Ouwater ist nur an die auffallende Typenverwandtschaft zu erinnern. Der Junge neben Christus auf der Auferweckung des Lazarus im Louvre von Geertgen sieht dem Jünger hinter Christus auf dem Ouwaterschen Bild zum Verwechseln ähnlich. Geertgens Frauen mit der kurzen, ganz leicht nach oben geschweiften Nase, mit langer Oberlippe und fliehendem Kinn finden sich genau bei Ouwater vorgebildet.

[5]) Jahrb. d. k. Preuss. Kunstsammlungen 1890, S. 35 ff.

beiden einen Schulzusammenhang schlechthin zu leugnen. Für solche Beziehung aber spricht zunächst, wie schon erwähnt wurde, rein äusserlich der Umstand, dass David in Ouwater geboren ist, mithin schon durch seine Geburt von vornherein Beziehungen haben mochte zu dem ebenfalls aus Ouwater stammenden Meister. Viel schwerer aber wiegt es, dass in der aus dem Ouwaterschen Bild deutlich zu entnehmenden Verwertung der menschlichen Figur zu Zwecken der Raumgestaltung, David — ebenso wie Dirck Bouts und Geertgen — von den dort formulierten Kunstprinzipien ausgeht, im entschiedenen Gegensatz zu den analogen Erscheinungen in der Flämischen Kunst jener Tage [1]. Schliesslich aber ergibt ein ganz allgemein stilkritischer Vergleich zwischen den Werken von Dirck Bouts, von David und von Geertgen eine solche überzeugende Gemeinschaft in prinzipiellen, wie in akcessorischen Fragen des Kunstwollens, bei durchgreifenden Unterschieden zu den Kunstzielen der Südniederländischen Malerei, dass die Annahme eines Schulzusammenhangs zwischen den genannten Meistern zur Gewissheit wird. Bouts ist 1475 gestorben. Das Geburtsjahr von David fällt um 1460, von Geertgen um 1465. Ein Lehrerverhältnis von Bouts zu den beiden anderen Meistern ist daher ausgeschlossen. Die Beziehungen müssen sich also auf anderem Wege gebildet haben.

Das Selbstporträt von Dirck Bouts auf dem Abendmahl in der Peterskirche zu Löwen vom Jahre 1468 zeigt die Züge eines angehenden Siebzigers. Das passt zu der Annahme von M. van Even, der die Geburt des Meisters schon um 1400 ansetzt. Vor seiner Übersiedlung nach Löwen lebte und wirkte er in Harlem [2]. Von ebenda wird uns von der Wirksamkeit des Ouwater berichtet [3]. Wenn nun Bouts schon im Jahre 1468 an die 70 Jahre alt ist, so müssen wir annehmen, dass Ouwater, von dem wir sahen, dass er bis in die 80er Jahre hinein gelebt hat, von den zweien der jüngere war, dass mithin nicht, wie oft angenommen wird, Bouts bei Ouwater, sondern umgekehrt Ouwater bei Bouts in der Lehre war, um dann, nachdem Bouts seinen Wohnsitz nach Löwen verlegt, dessen Tradition in Harlem lebendig zu erhalten. Die Beziehungen zwischen den vier Meistern erklären sich so auf zwanglosestem Wege. Was David und Geertgen mit Bouts verbindet, das hätten sie dann von ihm überkommen durch Vermittlung seines Schülers, ihres gemeinsamen Lehrers, des Albert van Ouwater.

[1] Vgl. Teil I, Kapitel IV.
[2] Vgl. K. v. Mander a. a. O. S. 93 ff.
[3] A. a. O. S. 87.



No. 1 TRIPTYCHON. MITTEITEIL · SAMMLUNG LADY LAYARD. VENEDIG. FLUGEL: MUSEUM. ANTWERPEN.

I.

DIE ERSTEN JUGENDWERKE

1. Triptychon.

Mittelteil: Kreuzannagelung.
Sammlung Lady Layard. Venedig. 48:92.
Rechter Flügel: Die heiligen Frauen mit Johannes.
Linker Flügel: Die die Henkersarbeit überwachenden Männer.
Museum Antwerpen. No. 179 und 180.

Beide Flügel-Tafeln sind oben angestückt. Die Masse der Original-Flügel-Tafeln betragen 45:42. Beide sind indessen oben zunächst beschnitten worden, um das breiter liegende Holz der Tafel zu erreichen und das Anstücken von je 6 cm in dem gleichen Holz zu gestatten. Die jetzige obere Linie der Originaltafel No. 180 durchschneidet den Hut des Hauptmanns zu Pferde, kann also nicht der ursprüngliche obere Abschluss gewesen sein. Die Abschrägung der Rückseite der Tafeln lässt erkennen, dass etwa 3 cm abgenommen sind, *so dass sie ursprünglich die Höhe der Mitteltafel hatten.* Die angestückten Teile sind eingenutet. An den Flügel der heiligen Frauen ist ausserdem noch unten und rechts in Mahagoniholz je eine Leiste von 1½ cm angeleimt, wahrscheinlich um das Bild einem gegebenen Rahmen einzupassen. Die Masse der beiden Flügel differieren mithin um diese Grösse und betragen demnach heute: No. 179. 52½:43½, No. 180. 51:42[1]).

Die Flügel gelten im Museum zu Antwerpen als Werke des Jan Gossart, gen. Mabuse. Die Mitteltafel war von Bode[2]), Thode[3]), und Ludwig Scheibler[4]) zu Geertgen von Harlem in Beziehung gebracht worden. Die Zusammengehörigkeit des Mittelteils und der Flügel hat zuerst Friedländer erkannt, der gleichzeitig das ganze Werk dem jungen David zuschreibt[5]). Ohne Kenntnis dieser Zuweisung und Zusammenstellung ist Valentiner[6]) zu den gleichen Resultaten gelangt.

Schon aus stilkritischen Gründen ist an der Zusammengehörigkeit der Tafeln nicht zu zweifeln. Auch sprechen dafür die Masse. Die in der Breite fehlenden 8 cm der beiden Flügel wurden durch den Rahmen ausgefüllt. Das Anstücken der Flügel ist offenbar erst vorge-

[1]) Diese Masse sind unter Beisein und Kontrolle des neuen Direktors des Museums, Herrn Pol de Mont, aufgenommen worden. Die Bilder wurden zu diesem Zweck aus den Rahmen entfernt. Die hier gegebene Reproduktion zeigt die Masse in ihrem ursprünglichen Verhältnis zueinander, da bei Beibehaltung der heutigen Masse, also Reduktion der Flügelchlichés auf die Höhe des Mittelchlichés die Flügelfiguren relativ zu klein geworden wären.
[2]) Briefliche Mitteilung an Lady Layard von 1881.
[3]) Mündliche Mitteilung.
[4]) Zitiert von Friedländer. Werk über die Berliner Renaissanceausstellung 1898 (Grote 99) S. 12. *(Im weiteren Verfolg zitiert als: Berl. Ren.-A.)*
[5]) A. a. O. S. 12/13.
[6]) Mündliche Mitteilung von 1903. Vgl. auch H. de Loo. Catalogue Critique. Bruges 1902. No. 135 Abs. 3. *(Im weiteren Verfolg zitiert als C. Cr.)* und Dülberg, Zeitschrift für Bildende Kunst, März 1903, S. 140.

nommen worden, nachdem sie von der Mitteltafel getrennt waren. Über die Gründe würden nur Vermutungen möglich sein.

Die Beziehungen zu Geertgen, auf die von den zuerst genannten Forschern hingewiesen ist, sind zweifellos vorhanden. Doch trifft dies auf alle Werke der ersten Periode in nahezu gleichem Masse zu, während andererseits der unmittelbare Zusammenhang mit den Werken Gerard Davids nicht zu verkennen ist. Dass die Schulbeziehungen hier am stärksten hervortreten, hat seinen Grund darin, dass es sich wohl um das älteste erhaltene Werk von David handelt.

Den Gegenstand der Darstellung bildet eine Episode aus der Passionsgeschichte Christi, die den Meditationen des Bonaventura entnommen ist[1]). Es werden dort die zwei Möglichkeiten der Annagelung — bei stehendem und bei liegendem Kreuz — erörtert und es heisst da[2]): „Einige aber glauben, dass er nicht auf diese Art (bei aufgerichtetem Kreuz) ans Kreuz geschlagen worden sei. Das Kreuz wurde vielmehr auf den Boden gelegt und sie hoben ihn darauf und befestigten dann das Kreuz an der Erde. Achte nun darauf, wie sie ihn verächtlich ergreifen, wie einen ganz gemeinen Verbrecher und wie sie ihn in ihrer Wut auf das am Boden liegende Kreuz werfen und seine Arme ergreifen und gewaltsam daran zerren, bis sie sie dann in grausamer Weise an das Kreuz anheften. Und ähnlich machen sie es mit seinen Beinen, die sie so heftig als möglich in die Länge zerrten[3])." Der Zusammenhang der Schilderung mit unserer Darstellung springt in die Augen. Insbesondere sind die Schergen nicht vergessen, die gewaltsam mit Stricken an den Beinen ziehen, während die gleiche Prozedur für die Arme bereits überstanden ist. Auf dem linken Flügel kommt der unmittelbare Anlass des Vorganges zur Darstellung: der Befehl des Hauptmanns. Die zweite Reiterfigur hält bereits die Inschrift in der Hand, die dann auf dem Kreuz Platz finden soll. Der zeigende Finger ruht auf dem deutlich gebildeten N., vor dem ein J kenntlich wird; während von den

[1]) Vgl. hierzu Thode Franz von Assisi, II. Auflage S. 59—73, wo alle Anregungsquellen, die die italienische Malerei aus den Meditationen geschöpft hatte, zusammengestellt sind. Die Wirkung dieser Meditationen blieb nicht auf Italien beschränkt und macht sich ebenso stark diesseits der Alpen bemerklich. Auf diese Tatsache war bisher nicht hingewiesen worden. Neuerdings macht Emile Mâle in einem an feinen Beobachtungen reichen Artikel der Gazette des Beaux Arts 1904 S. 89 ff. darauf aufmerksam. Der Einfluss der Meditationen auf die bildende Kunst des Nordens wird hier in überzeugender Weise auf die Vermittlung der Mysterienaufführungen zurückgeführt. Der Autor, der in seiner Einleitung auch von dem mit beginnendem 15. Jahrhundert einsetzenden Wandel in den christlichen Darstellungen Italiens gesprochen, sagt dann weiter: ce livre, les Méditations sur la vie de Jésus Christ de Saint Bonaventure a eu sur l'art dramatique et sur les arts plastiques une influence profonde ...... Un fait si intéressant *et si peu soupçonné jusqu'ici* mérite d'être mis en pleine lumière. Demgegenüber ist es Pflicht der deutschen Wissenschaft, darauf hinzuweisen, dass Thode vor nahezu 20 Jahren bereits dem Einfluss der Franziskaner-Literatur und speziell der Meditationen einen vollen Abschnitt seines Werkes über Franz von Assisi gewidmet hat und dass er diesen Einfluss als einen durchschlagend umgestaltenden für fast alle christlichen Darstellungen überzeugend nachgewiesen hat. Der Analogie-Schluss für die Nordische Malerei ergab sich danach für jeden Kenner der Malerei jenseits und diesseits der Alpen ganz von selbst.

[2]) Bonaventura. Meditationes Vitae Christi zitiert und übersetzt nach: Opera Bonaventurae Sixti V. Pont. Max. jussu emendata. Venetiis. 1755. Band XII Kap. 78.

[3]) Mâle a. a. O. sieht in den Darstellungen dieser Art, so in dem Auseinanderzerren der Gliedmassen mit Stricken die Einwirkung der Mysterienaufführungen besonders lebendig. Die erste Darstellung der Art findet er im Grand Livre d'Heures des Duc de Berry, wo auch das Zerren am Strick vorkommt. In den Heures de Turin bringt einer der Nachfolger des Hubert van Eyck den gleichen Vorgang etwas unbeholfen zur Darstellung (Tafel XIX) Auch die violette Farbe von Christi Mantel geht nach Mâle auf die Mysterienaufführungen zurück, violett vor — rot nach der Auferstehung. Die ganze Darstellung ist der deutschen Kunst weit geläufiger. In der Niederl. Tafelmalerei ist sie sehr selten; vgl. die 7 Schmerzen der Maria von Memling in Turin.

beiden dann folgenden Buchstaben nur das J am Schlusse sichtbar geblieben ist. Der andere Flügel zeigt die Assistenz so, wie sie auf der Grundlage des Evangeliums von Bonaventura überliefert wird[1]): Maria, Johannes, Magdalena und die Schwestern der Maria.

Der Zusammenhang der Typen mit den sonstigen Typen Davids ist überzeugend. Besonders auf No. 18. finden sich die Analogien nahezu zu jedem einzelnen Kopf des Richterflügels, während die Typik der Heiligen Frauen mehr schon auf spätere Darstellungen, wie No. 34 und die Predellenbilder No. 31 hinweist. Die linke Flügelfigur der Mitteltafel, wie auch die Profilfigur des Richterflügels sind mit ihrem spiralig gedrehten Haar und in ihrer scharfen und scharf geschatteten Profilstellung besonders charakteristisch für den Meister. Sie kehren ähnlich wieder in den knieenden Hirten und Engeln No. 2, in dem knieenden König No. 20, in den Kambysesbildern No. 18 und in dem Engel der Taufe No. 21. Auch an die Gestalt auf dem rechten Flügel des Ouwaterschen Bildes in Berlin sind Anklänge vorhanden. In dem Christus bereitet besonders die schwach bärtige Oberlippe und die auffallend gerade Nase auf den Typus vor, wie er sich dann späterhin ausbildet. Auffallend ist der starre Augenausdruck. Er begegnet uns auch in den späteren Werken, nie aber wieder in solch erstarrter Leblosigkeit. Hier verrät sich die Hand des Anfängers. — Die Inkarnatbehandlung zeigt für die Männertypen die rotbraune Modellierung, die von Geertgen her bekannt ist, und die sich durch die ganze erste Periode Davids hindurch lebendig erhält. Die Übereinstimmung der Modellierung und Schattierung auf Mitteltafel und Flügeln ist schlagend. Geertgen behält den gleichen Schattenton meist auch für die Inkarnatbehandlung seiner Frauentypen bei. Bei Ouwater ist der Schatten der Frauengesichter mehr nach grau hin gehalten. An diese Tradition knüpft auch David von vornherein an.

Der Faltenwurf zeigt besonders in den Flügeln die ersten Ansätze zu einer monumental feierlichen Gestaltung. Doch ist der Weg noch weit zu der durchgehend grosszügigen Gewandbehandlung der Reifezeit. Noch macht sich eine Unsicherheit geltend, ein Tasten und Versuchen. Der Mantel des Johannes ist in seinem Faltenfall erdacht, nicht gesehen. In merkwürdigem Kontrast stehen die knittrigen Ärmel der rechten weiblichen Flügelfigur zu deren ruhigem Gewand. In dem Mantel der Magdalena treten schon die Parallelfalten auf, die der Meister besonders in seinen späteren Jahren bevorzugen sollte. Die knittrigen Falten der Gewänder da, wo sie auf den Boden aufstossen, sind im Kontrast zu dem ruhigen Fall der oberen Gewandteile für David besonders charakteristisch. Sie weisen auf den Zusammenhang mit Ouwater und Geertgen hin[2]). An ihnen hat David bis an die Grenze seiner Reifezeit hin festgehalten.

Die räumliche Anordnung der Figuren ist unbeholfen. Die Isokephalie, die auch bei Geertgen auftritt — so in den einzelnen Gruppen der Wiener Flügel, auf der Lazaruserweckung in Paris, oder in der Kopie nach dem Meister in der Sammlung Turner in London — hat hier die Starre eines dogmatischen Prinzips angenommen. Das eigentliche Ziel dieser ganzen Anordnung wird völlig verschoben. An Stelle der angestrebten Natürlichkeit tritt eine gequälte Komposition. Dem Prinzip zu Liebe sind auf dem linken Flügel die Wirklichkeitsrelationen aufgehoben. Die beiden vorderen Figuren sind zu gross gebildet, um an die

[1]) A. a. O. Cap. 81.
[2]) Vgl. unten No. 2.

oben abschliessende Horizontale heranzureichen; die schematisch behandelten Pferde sind zu klein. Und wo bleibt bei so eng zusammengedrängten Figuren überhaupt noch der Platz für die Pferde? Auch für das Mittelbild ist an einer oberen, die Köpfe abschliessenden Horizontale festgehalten. Im kleinen wiederholt sich die Erscheinung — ganz wie bei Geertgen — in der Hintergrundgruppe. Im übrigen aber wird hier schon der Versuch deutlich, die Figuren um das durch den liegenden Christus gebildete Raumzentrum herum zu Zwecken der Raumgestaltung verwenden.

Die Behandlung der Landschaft und deren Relation zu den Figuren bietet keine hinreichenden Merkmale für eingehendere Würdigung. Nur die Behandlung der wenigen Bäume erinnert an Geertgen; sie kehrt dann genau so wieder auf dem Franziskus-Flügel bei Kaufmann und in den Landschaftsdarstellungen der zweiten Periode. An Geertgen auch und an seine vorzüglichen Hundedarstellungen auf den Wiener Bildern werden wir denken müssen vor dem lebendig beobachteten Hund, der an dem Totenschädel schnuppert. Er ist nicht einwandfrei in der Zeichnung, die Bewegung aber ist lebendig erfasst und wirkt überzeugend.

Die Farbe weist die überzeugendsten Beziehungen auf zu den anderen Tafeln der ersten Jugendgruppe. Das Krapplack des den Nagel einschlagenden Schergen und des Johannes kehrt auf dem Joseph Nr. 2 und auf dem Johannes-Flügel bei Kaufmann wieder. Dem Grauviolett des Mantels Christi begegnen wir in dem Untergewand der Maria auf den Geburten und in dem Gewand des Heiligen Franz. Auch das goldige Gelb der Hirtenfigur auf der Pester Geburt findet sich genau so hier auf der Mitteltafel. *Diese Farben in Verbindung mit den Typen sprechen am lautesten zugunsten der Zuweisung der Tafeln an David.* Die Ärmel der rechten Mariengestalt zeigen die sonst bei David nur in der mittleren Periode häufigen Schillerfarben, zitronengelb mit orangeroten Schatten. Ein farbiges Kompositionsmotiv macht sich noch nirgends bemerklich. Nur im einzelnen ist die Gewandung der Gestalten so gewählt, dass erfreuliche Komplementärwirkungen entstehen. Ärmel und Gewand der Profilfigur auf dem linken Flügel sind nachträglich stark pastos übermalt. Der Gesamtton der Bilder ist goldig, warm, doch ist diese Wirkung vornehmlich dem Firnis zuzuschreiben, der in dicken Schichten darüber lagert, mehr noch über der Mitteltafel als über den Flügeln.

Mit grösserem Nachdruck ist der gleichmässige Lichteinfall behandelt, wie er von links vorn alle vorderen Gestalten scharf belichtet und die belichteten gegen die beschatteten Stellen scharf kontrastiert. An der einen Figur Geertgens auf einem der Wiener Flügel hat Riegl [1]) eine erste Vordeutung auf die spätere Helldunkel-Behandlung der Holländer beobachtet. Die gleiche Ehrung darf man für unsere Mitteltafel in Anspruch nehmen. So wie hier bei der zweiten der rechts sitzenden Figuren der Schatten vom Hut auf Stirn und Augen fällt, so hat Rembrandt immer wieder von neuem die Beschattung der oberen Hälfte des Gesichtes und besonders der Augen bei scharfer Belichtung der unteren Gesichtshälfte zum Gegenstand eines eingehenden Studiums gemacht. In dieser vortrefflichen und in noch manchen anderen Einzelheiten überzeugenden Beobachtung des Lichts — auf der linken Wange der Maria ist deutlich der Lichtreflex des weissen Kopftuches kenntlich — kündigt sich schon der Meister an, dessen reife Werke gerade nach dieser Richtung so Ausserordentliches und entscheidend Neues enthalten.

[1]) A. a. O. S. 82.

2. Geburt Christi.

National-Museum Buda-Pest. Ehemals Sammlungen Nieuwenhuys und Spitzer. 77:56. Bereits wiederholt und in Verbindung mit No. 3 für Gerard David in Anspruch genommen und als Frühwerk bezeichnet [1]). Friedländer hält die Redaktion Pest für die frühere, das gleichartige Bild in der Sammlung von Kaufmann für eine Wiederholung. Die Entscheidung ist schwierig wegen der Übermalung im Kaufmannschen Bild. Die grössere räumliche Freiheit auf diesem spricht zugunsten der Annahme. Jedenfalls stehen beide Bilder in einem unmittelbaren Zusammenhang und lassen beide deutlich die Hand Davids erkennen. Gegenstand der Darstellung ist die Anbetung des neu geborenen Kindes, wie sie unzähligemal in den Miniaturen sich findet, wie sie dann ähnlich von der grossen Mehrzahl der Flamen gebildet wird [2]), und wie sie zurückgeht auf die Meditationen des Heiligen Bonaventura [3]). Es wird da berichtet von Maria und Joseph, wie sie nach Bethlehem ziehen: . . . . . „Mit sich aber führen sie Ochs und Esel und so wandern sie dahin, wie arme Viehtreiber. Da sie aber in Bethlehem waren, konnten sie keine Herberge finden, denn sie waren arm und viel Volks war dort um der gleichen Ursache willen zusammen gekommen . . . . . und so mussten sie ihre Zuflucht nehmen zu einer Stätte, da die Strasse überdeckt worden war und die als Zufluchtsstätte diente bei Regenwetter". An anderer Stelle, Kapitel IX, nennt er die Stätte, da Christus geboren wurde, ein Tugorium, einen Schuppen, eine Art Unterschlupf für Schäfer und Hirten auf dem Felde. Das ist also die Lokalität. Dann wird berichtet von der Geburt, von der Säule, an die die Gottesmutter gelehnt war, und die in keiner Darstellung fehlt. Und weiter dann wird von den Engeln erzählt, die den Hirten die frohe Botschaft bringen und die dann alle „quotquot ibi erant" herabsteigen aus ihrem himmlischen Reich, um das Gotteskind auf Erden anzubeten. Gewiss braucht David diese Schilderung selbst nicht gekannt zu haben. Aber es ist interessant, wie genau die alte und ehrwürdige Tradition auch hier sich erhält und wie insbesondere die dort geschilderte Lokalität mit dem Tugorium, dem Schuppen, darinnen die Heilige Familie notdürftige Unterkunft findet, durch alle Darstellungen des Vorganges hindurch und so auch hier die gleiche bleibt.

Der Typus der Madonna ist schon deutlich so vorgebildet, wie ihn David dann später weiter führt und seiner gesamten Schule als eines ihrer wesentlichen Stil-Merkmale übermittelt: lange, gerade, fein geschnittene Nase, hohe und gleichzeitig breite Stirn, fein geschnittener Mund, spitzes Kinn; seidenreiches Haar in feinen Lasuren mit goldigem, feingewellten Licht-

[1]) Vgl. Weisbach. Gazette d. Beaux Arts 1898. S. 161/162. Friedländer. Berl. Ren. A., S. 13. Eine ganz verwandte, im Typus der Madonna stark von Geertgen beeinflusste Anbetung ist, als aus der Sammlung des Duc de Galliera in Paris stammend, in Reproduktion zu sehen im Hospital St. Jean zu Brügge als Memling, mit dem das Bild nicht das Geringste zu tun hat. Die Komposition ist im wesentlichen die gleiche. Auch Friedländer hat das Bild a. a. O. bereits mit den beiden analogen Werken von G. David in Verbindung gebracht.

[2]) Es ist unmöglich die analogen Darstellungen aus Miniaturen hier zusammenzustellen. Von analogen Darstellungen und Tafelbildern der Flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts seien hier nur erwähnt: Petrus Christus: Museum Berlin, die Pester Darstellung ziemlich genau im Gegensinn vorgebildet. Rogier: Hamburg: Sammlung Weber. Berlin: Museum: Bladelin-Altar. Flémalle-Meister: Dijon: Museum. H. v. d. Goes. Portinarialtar und die neue Tafel in Berlin. Memling: Brüssel: Tryptychon. Brügge: Floreinsaltar. Die Darstellungen bei Nachtbeleuchtung kommen erst später auf. In den angeführten Werken ist die Nacht durch die brennende Kerze des Joseph symbolisch angedeutet.

[3]) A. a. O. Cap. 7.

locken, über Schultern und Gewandteile aufgetragen. Für eine enge Beziehung zu Ouwater und Geertgen spricht das auch hier stark fliehende Kinn, das er in seinen späteren Werken nicht beibehält. Ebenso verlieren sich später die schwer fallenden oberen Augenlider, die andererseits auf den Zusammenhang mit Dirck Bouts hinweisen. Auch der Typus des verehrenden vorderen Hirten mit den völlig wagerecht gestellten Augen, der geraden Nase, den energischen Kinnbacken bei scharf horizontal geschnittenem Mund kehrt in den späteren Werken häufig wieder. So bei dem Mohrenkönig auf No. 20, und bei der auf No. 18a rechts hinter dem Kaiser stehenden Figur, die sich im Sprechen nach links wendet. Der Typus des knieenden Joseph mit der hohen, kahlen Stirn, dem etwas verkniffenen Mund, der kurzen Oberlippe, dem geteilten Vollbart, stammt von Dirck Bouts ab (Anbetung der Könige, München) und kehrt in dem Joseph No. 4 und 20 wieder, um schliesslich seine würdigste, ganz monumentale und tief beseelte Ausgestaltung in dem Heiligen Hieronymus No. 29 zu finden. Der Typus des von hinten zur Hütte hereinschauenden Hirten genau so auf No. 18a in der Figur mit dem spiegelnden Helm auf dem Kopf links vorn neben dem Kaiser. Das Kind hat noch nichts von dem späteren Typus Davids. Auch die Haarbehandlung lässt die spätere Feinheit vermissen. Dagegen verrät bereits die nur vor dem Original ganz zu geniessende erstaunliche plastische Modellierung die Hand eines Meisters. Stellung und Haltung entspricht genau der des Christkindes auf der Geburt (Nachtstück) von Geertgen der Sammlung von Kaufmann.
Die strenge Stilisierung des Haars, besonders bei dem vorn knieenden Hirten ist den Werken Davids von vornherein eigentümlich — sie begegnete in ihren ersten Anfängen bei der Profilfigur auf dem linken Flügel in Antwerpen. Weiter sind dann besonders zu vergleichen der Johannes No. 5 und der knieende König auf No. 20. Sie klingt dann nach, gemildert und verfeinert, in dem Engel von No. 21, in den Engelsköpfen No. 26, und steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der wunderbar rhythmisch gebundenen Haarbehandlung beim Johannes auf Geertgens Beweinung in Wien.
Die Hände sind von vorzüglicher Modellierung, schon hier von strenger Betonung des Knochengerüstes, insbesondere der Fingergelenke. Diese Hände weisen auf den Zusammenhang mit Geertgen hin, dessen Handmodellierung ebenfalls eine besondere Beachtung beansprucht; so besonders bei dem Christus auf der Beweinung in Wien und vor allem in dem Johannes des Berliner Museums. Identisch die Handhaltung der Maria mit dem leicht gekrümmten kleinen Finger auf der Geburt von Geertgen der Sammlung Kaufmann. Der Faltenwurf ist teilweise noch knittrig und brüchig. Obwohl schon freier, als bei Ouwater, lehnt er sich doch in der Knittrigkeit der auf dem Boden aufstossenden Mantelteile an die Art an, wie Ouwater den Mantel der knieenden Maria auf der Auferweckung des Lazarus behandelt. In noch engerem Zusammenhang erscheint er zu den breiten Lagen, die Geertgen dem Gewand der zuvorderst knieenden Frau gibt, auf der Beweinung Wien. Weiter vorgeschritten ist die Gewandbehandlung bei dem vordersten Hirten. Hier legt sich der Mantel in grossen Lagen formverdeutlichend um die Gestalt und fällt dann in breitem Wurf über den linken Arm herab. Es ist dies der erste, freilich noch sehr schüchterne Schritt zu jener skulptural geschlossenen Gewandbehandlung, wie sie ganz besonders Gerard David und nur ihm eigen ist und wie sie in seinen späteren Bildern zu feierlicher Grösse sich entwickelt. Andererseits erinnert sie in ihren breiten und formbetonenden Lagen an die frei-

lich weit entwickeltere und schönste Gewandfigur, die Geertgen geschaffen, an den Johannes auf der Beweinung Wien.

Das Verhältnis der Figuren zu einander schliesst unmittelbar an Ouwater an, der in der Auferweckung des Lazarus die Figuren in einem raumgestaltenden Sinne verwendet. Während dort die Gruppe um den Mittelpunkt des Lazarus gestellt ist, wird hier der Mittelpunkt des durch die Figuren gestalteten Raumausschnittes durch ein ideelles Raumzentrum gebildet. Das Gefühl eines durch die Figuren gebildeten, von ihnen erfüllten zylinderartigen Raumgebildes teilt sich unmittelbar mit. Die Figuren stehen bei innigem Zusammenschluss lockerer als bei Ouwater, die Luftzirkulation ist freier. Die Analogien mit der räumlichen Verwertung der Figuren durch Geertgen bieten sich von selbst.

Auch die Relationen der Figurengruppe zur Landschaft stehen in naher Beziehung zu der Behandlungsweise von Geertgen. Die bei Betrachtung der Figurenrelationen untereinander durch die vorn knieenden Engel zum zylinderförmigen Raumausschnitt zusammengehaltene Gruppe nimmt, sobald die Relation zur Landschaft gesucht wird, die Form eines flachen, liegenden Dreiecks an, über dessen Spitze hinweg — Kopf des hinteren Hirtenknaben — das Auge in die Tiefe geführt wird. Diese nach hinten sich vertiefende Dreiecks-Komposition findet sich wiederholt bei Geertgen, insbesondere auf der Kreuzabnahme in Wien. Wird so das Bestreben, die Figurengruppe in die Landschaft überzuführen und einzubegreifen deutlich, so ist das Problem doch noch nicht gelöst. Der Konflikt zwischen Einzelverdeutlichung und Raumeinheit ist noch lebendig. Die Horizontlinie liegt nahe dem oberen Bildrand, Landschaft und Gruppe sind mithin stark von oben gesehen; die Einheitlichkeit des Augenpunktes ist nicht gewahrt. Das Gelände steigt um der Verdeutlichung willen im Hintergrund steil an. Auch wird die Tiefentwickelung durch horizontale Querteilungen gehemmt. Es ist im wesentlichen noch die Anordnung wie bei Bouts, und es ist noch weit bis zu der Landschaft der Brügger Taufe.

In den Einzelheiten der Landschaft verrät sich bereits die ganze Liebe des Meisters zur Natur. Der so sorgfältig beobachtete Hollunderbusch zur Linken — auch das Schöllkraut auf dem Dach — zeigt die ersten Ansätze zu einer Individualisierung der Landschaftserscheinungen. Alle anderen Bäume und Büsche nähern sich der mehr generalisierenden Baumbehandlung Geertgens und dem von diesem gehandhabten breitblätterigen, fleckig gestrichelten, lichten Baumschlag.

Die Architektur des Hintergrundes erinnert mit ihrem phantastischen Kuppelbau an die Stadtansichten bei Eyck — Kreuzigung, Berlin, und Frauen am Grabe, Cook — sowie an den Hintergrund auf den Massendarstellungen Memlings in Turin und München. Schubert-Soldern [1]) findet in diesen Memlingschen Kuppelbauten eine weitgehende Übereinstimmung mit Byzantinischen Kirchen, wie St. Theodokos in Konstantinopel oder St. Nikodemus in Athen. Er schliesst daraus, dass Memling entweder das oströmische Reich oder vielleicht Unteritalien und Sizilien besucht haben möge. Die von Schubert angegebenen Beziehungen erscheinen nicht überzeugend. Jene merkwürdig überhöhten Zentralbauten gehören wohl zu den Dingen, die sich nie und nirgends begeben. Schon Rosen [2]) hatte hingewiesen auf die

[1]) A. a. O. S. 88.

[2]) Rosen: Die Natur in der Kunst S. 108.

Ähnlichkeit des Kuppelbaues auf den „Frauen am Grabe“ bei Cook mit der Omarmoschee in Jerusalem. Doch nimmt er an, dass es sich um eine Gestaltung handeln mag, die auf einer von einem Besucher Jerusalems etwa gegebenen eingehenden Beschreibung beruht. Ähnlich mögen die Stadtansichten auf dem Genter Altar und der Berliner Kreuzigung entstanden sein, ähnlich auch die Kuppelbauten auf den genannten Bildern Memlings. Auch auf Geertgens Anbetung der Könige in Prag begegnen wir einem offenbar völlig phantastischen Städtebild im Hintergrund. Man braucht nur an die Schedelsche Weltchronik zu denken, um solcher willkürlicher Stadtansichten eine ganze Anzahl vor Augen zu haben. Im Gegensatz zu den angeführten Beispielen lehnt sich David weit mehr an die Wirklichkeit an mit seinen frei und locker disponierten nach der Tiefe zu entwickelten Häusergruppen. In dem merkwürdigen, durch Strebepfeiler gestützten Kuppelbau aber ist gewiss eine Reminiszenz zu erblicken an die phantastischen Kuppelbauten, wie die älteren Darstellungen sie zeigten.
Die Farbe ist von besonderem Reiz und verleiht dem Bild einen Zauber, auf den die Reproduktion in keiner Weise vorbereitet. Hier schon zeigt sich der grosse Kolorist, als der David sich später entwickelt. Hier schon zeigt er sich nach dieser Seite als der überlegenere Geertgen gegenüber. Es liesse sich nichts an den dominierenden Farben der verschiedenen Gewandungen ändern, ohne dass damit die Harmonie nicht nur einzelner Teile sondern des Bildganzen aufgehoben würde. Der Farbenzusammenklang beruht auf sorgfältigster Abwägung. Alle Schatten sind rein, frei von trüben Beimischungen, lediglich durch grösseren Sättigungsgrad der Farbe erzielt. Leichte Veränderungen der Farbe vollziehen sich nur im Licht. Das Rot wird nach der Seite des Gelb hin leicht entfärbt. Das warme Gelb neigt im Licht zu zitronengelb hin. Von besonderem Interesse ist die Behandlung des Violett und die Art, wie dessen silberig lebendige Wirkung erzielt ist. Das ganze Gewand ist einheitlich mit blauvioletter Deckfarbe untermalt und dann mit ganz dünner purpurvioletter Lasur übergangen. Diese Lasur ist so dünn aufgetragen, dass nur die bei jeder Art von Pinselauftrag entstehenden feinen Farbentäler davon erfüllt sind, während die untere Farbe in ihren den Pinselstrichen folgenden Erhöhungslagen durch die Lasur hindurchragt. So ergibt sich ein feinstes Netz von zweierlei violetten Tönen, deren optische Mischung eine Farbe von ungewöhnlicher Lebendigkeit erstehen lässt. Diese Behandlung des Violetts bestätigt den Zusammenhang zwischen Ouwater und David. Der violette Mantel Christi auf der Auferweckung des Lazarus in Berlin zeigt eine ganz analoge Behandlung, wie sie dann auch auf dem Pariser und den Wiener Bildern Geertgens wiederkehrt. Sie ist spezifisch holländischer Herkunft, da sie unter den Malern Flanderns sich nur bei dem aus Holland stammenden Dirck Bouts findet, weiter aber dann bei Jakob von Amsterdam (Allerheiligenbild, Kassel) wiederkehrt und in der Behandlung des Purpurs weitergebildet wird. Für David selbst sollte diese Technik der Ausgangspunkt werden zu seiner koloristischen Meisterschöpfung, der Verkündigung in Sigmaringen.
Die grosse Bedeutung, die die Lichtbehandlung Ouwaters beansprucht, ist von Bode nachdrücklich betont worden. Bode hat dabei die fundamentalen Unterschiede hervorgehoben, die den Meister von den Eycks scheiden. Bei jeder Darstellung eines Innenraums kommt es van Eyck darauf an, den Innenraum mit der umgebenden Welt in eine unmittelbare Beziehung zu setzen, das Licht im Sinn der Wirklichkeit zu gestalten. Im Gegensatz dazu



GEBURT CHRISTI. NATIONALGALERIE, BUDAPEST. LICHTDRUCK.



spielt sich die Szene bei Ouwater bei geschlossenem Raum „im einfachen hellen Tageslicht“ ab. Das ist ein Unterschied der von vornherein nicht scharf genug gefasst werden kann. Nicht im Sinne der Wirklichkeit verwendet Ouwater das Licht, sondern im Sinne einer Verdeutlichung des zu schildernden Vorgangs, als *stilbildendes* Element. Gerard David hat dieses Ouwatersche Stilprinzip der Lichtbehandlung weitergebildet und hat, wie Geertgen, mit der differenzierten Verwertung des Lichtes zum Zwecke der Betonung des geistigen Gehalts den Anfang gemacht. Die Einheit zwischen Figurengruppe und Landschaft, die er auf dem Wege der Linearkomposition, wie oben gesehen, angestrebt hatte, erfährt durch die Lichtkomposition eine Hemmung. Das scharfgehaltene Licht, das von links auf die Gruppe fällt, wird nicht weitergeführt in die Landschaft hinein; voll und nachdrücklich fällt es allein auf die Madonna und das Kind; alle anderen Köpfe sind zur Hälfte oder völlig beschattet. Es bleibt kein Zweifel, wo der Hauptakzent der Darstellung liegt. Zwar die Farbenkomposition wirkt dieser Lichtkomposition entgegen, nicht aber um die Aufmerksamkeit abzulenken, sondern um vermehrtes Leben in die Darstellung zu bringen. Der Blick wird zunächst mit beinahe unwiderstehlicher Gewalt auf das leuchtend warme Gelb des knieenden Hirten gelenkt. Die Gestalt aber wirkt in ihrer kräftigen, plastischen Modellierung schon in sich so stark tiefenanregend, dass das Auge weiter gleitet über die nächsten Köpfe der Gruppe hinweg, um schliesslich bei der voll beleuchteten Figur der Madonna Halt zu machen. Es ist das der erste, aber schon mit vollster Deutlichkeit formulierte Ansatz zu jenem Streben, mittelst des Lichtes den geistigen Gehalt der Darstellung zu betontem Ausdruck zu bringen.

3. Geburt Christi.

Sammlung von Kaufmann, Berlin, erworben aus russischem Privatbesitz. 85:59.
Vergl. Bemerkungen zu No. 2. Gegenstand der Darstellung und deren Anordnung stehen im unmittelbarsten Zusammenhang mit No. 2. Die freiere Verbindung von Vordergrund und Hintergrund, die sorgfältigere Behandlung der Engel, vor allem aber die sehr viel sorgsamere Behandlung des Kopfes des Christuskindes sprechen zugunsten der Annahme Friedländers, wonach hier die zweite, jedenfalls indessen nahezu gleichzeitige Redaktion des Gegenstandes vorliegt. Wenn Friedländer aber weiter auch die geschlossene Anordnung der Figuren im Sinne dieser Annahme verwerten will, so vergreift er sich, da die ursprüngliche Anordnung der Figuren im gegenwärtigen Zustand des Bildes nicht erhalten ist. Die Figur des Joseph ist nachträglich recht ungeschickt hineingemalt worden. Auf dem Original ist bei der Reinigung des Bildes unter dem Schulterteil von Josephs Gewande der bärtige, im Typus ganz an No. 2 erinnernde Kopf des ursprünglichen Zustandes zum Durchschein gekommen. Die Übermalung stammt aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Typus, Technik und Farbe erinnern an einen der Meister, die zu der Bles.-Gruppe gehören. Am nächsten geht der Typus zusammen mit dem Joseph auf der „Anbetung der Könige“ im Prado No. 1884 und mit dem die gleiche Hand verratenden „Hieronymus im Studierzimmer“ aus der Sammlung des Marques de Castro Serna in Madrid. Zwingend indessen ist die Übereinstimmung nicht.

Vielleicht handelt es sich hier um ein Porträt eines Besitzers, der seiner Devotion in dieser Form einen besonderen Ausdruck verleihen wollte. Man wird erinnert an jenes Rogier nahestehende Bild in Turin, auf dem ein Besitzer die ursprüngliche Stifterfigur heraussägen und durch sein eigenes Konterfei in brutalster Weise ersetzen liess. Auch hier die Komposition völlig zerstört. Ein Vergleich mit No. 2 und die Kenntnis der dort herrschenden Stilprinzipien lehren, dass der Meister niemals der Figur des Joseph die Stellung und den Umfang gegeben haben würde, die hier alle anderen Figuren zu erdrücken drohen. Die Reste der ursprünglichen Figur lassen deutlich erkennen, dass diese wesentlich mehr in den Hintergrund gerückt war, so dass eine ähnliche Kreisgruppierung sich ergab, wie dort. Die jetzige Figur des Joseph dagegen ist weit mehr in den Vordergrund gebracht und verdeckt dem Hirten etwa die Hälfte der Figur der Maria. Der räumlich harmonische Zusammenschluss der Gruppe ist zerstört. Der von den Figuren gebildete Raumausschnitt erhält eine unerfreuliche Trichterform. Die Art, wie Joseph sich vordrängt, um dem Kind seine Verehrung zu erweisen, ist weit entfernt von der demütigen Haltung auf No. 2. Sie hat hier etwas unbescheidenes und Aufdringliches angenommen.

Die übrigen Typen entsprechen denen auf No. 2 auf das genaueste. Nur ist dem Kopf des Christuskindes weit grössere Sorgfalt zugewendet. Angesichts des aufdringlichen Ziegelrot des hineingemalten Joseph lässt sich von einer etwaigen Farbenkomposition nichts mehr erkennen. Das Grauviolett der Maria ganz wie auf No. 2. Der schokoladenbraune Mantel des Hirten hat seine Farbe wohl auch erst später erhalten.

4. Anbetung der Könige.

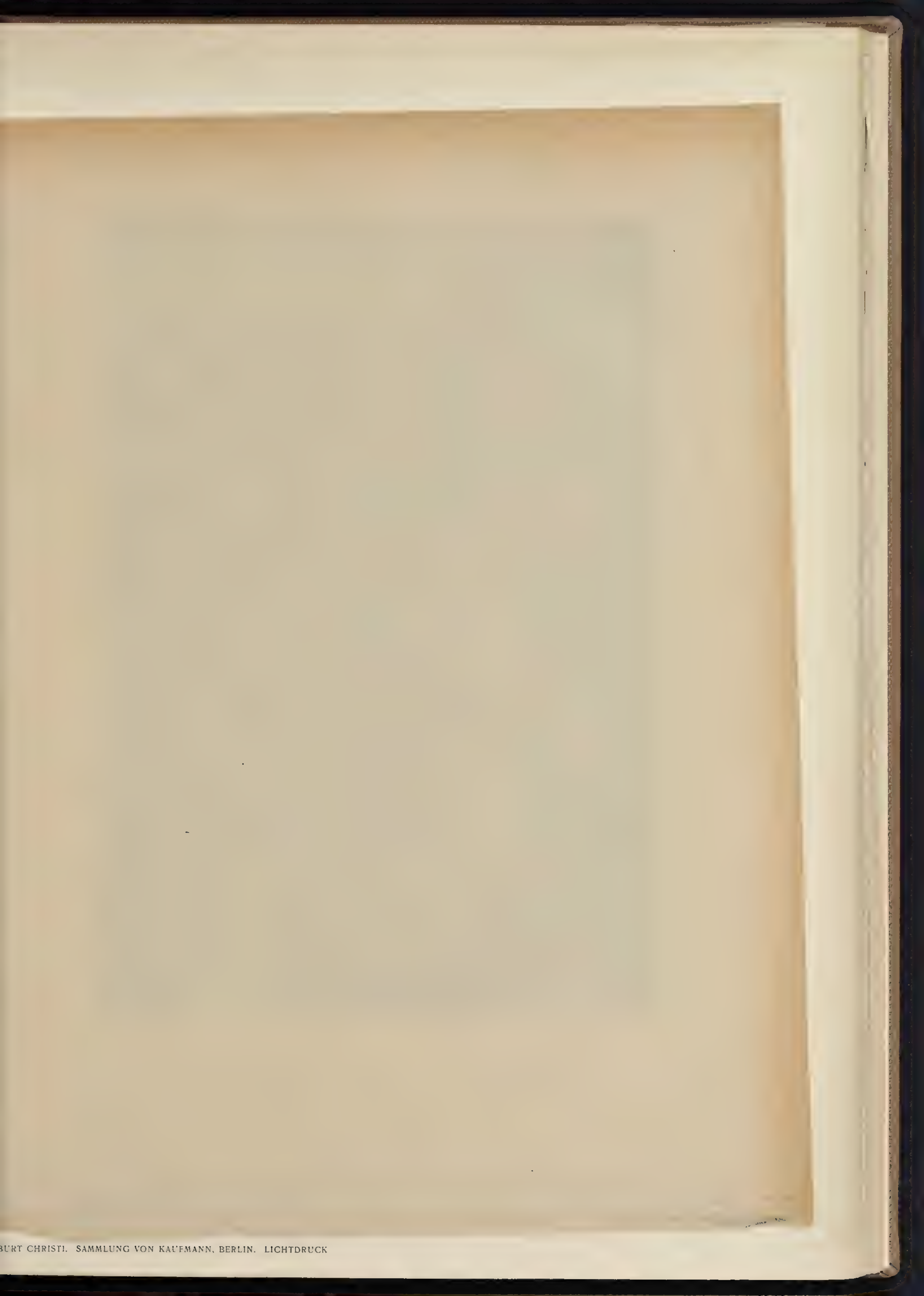
Uffizien. Florenz (No. 708). Tempera auf Leinwand. 93:79.

Im Cicerone für Italien [1]) als Gerard David bezeichnet. Sonst nirgends erwähnt und offenbar so gut wie gar nicht bisher beachtet, da nicht einmal eine Photographie davon vorhanden war [2]), während das unbedeutendste italienische Bild aufgenommen ist. Charakteristisches Frühwerk des Meisters. Hat stark gelitten.

Der Typus der Madonna schliesst sich eng an den der Geburt in Pest und Berlin an und ist nur etwas voller geworden. Das Kopftuch ähnlich bei Bouts und genau so bei Geertgen. Auch das Christkind ist in den Gesichtszügen und Körperformen voller geworden. Der hohe Schädel erinnert an Geertgen. Der Typus des Joseph wiederholt den von der Pester Anbetung beinahe identisch. Interessant ist der Typus des links knieenden kahlköpfigen Königs. David hat ihn so nicht wieder gebracht. Verwandt sind die Züge des knieenden Königs auf den Anbetungen bei Geertgen in Prag und im Reichsmuseum zu Amsterdam. Grösser aber noch ist die Verwandtschaft zu dem knieenden König auf der Anbetung im Prado (No. 1291), die dort, als einer der Flügel eines vierteiligen kleinen Altars völlig zu Unrecht dem Petrus Cristus zugeschrieben wird.

[1]) S. 650.

[2]) Ich danke die Photographie der freundlichen Vermittlung und der Energie von Meier-Graefe, der in dankenswertester Weise alle der Aufnahme entgegenstehende Hindernisse zu überwinden gewusst hat.

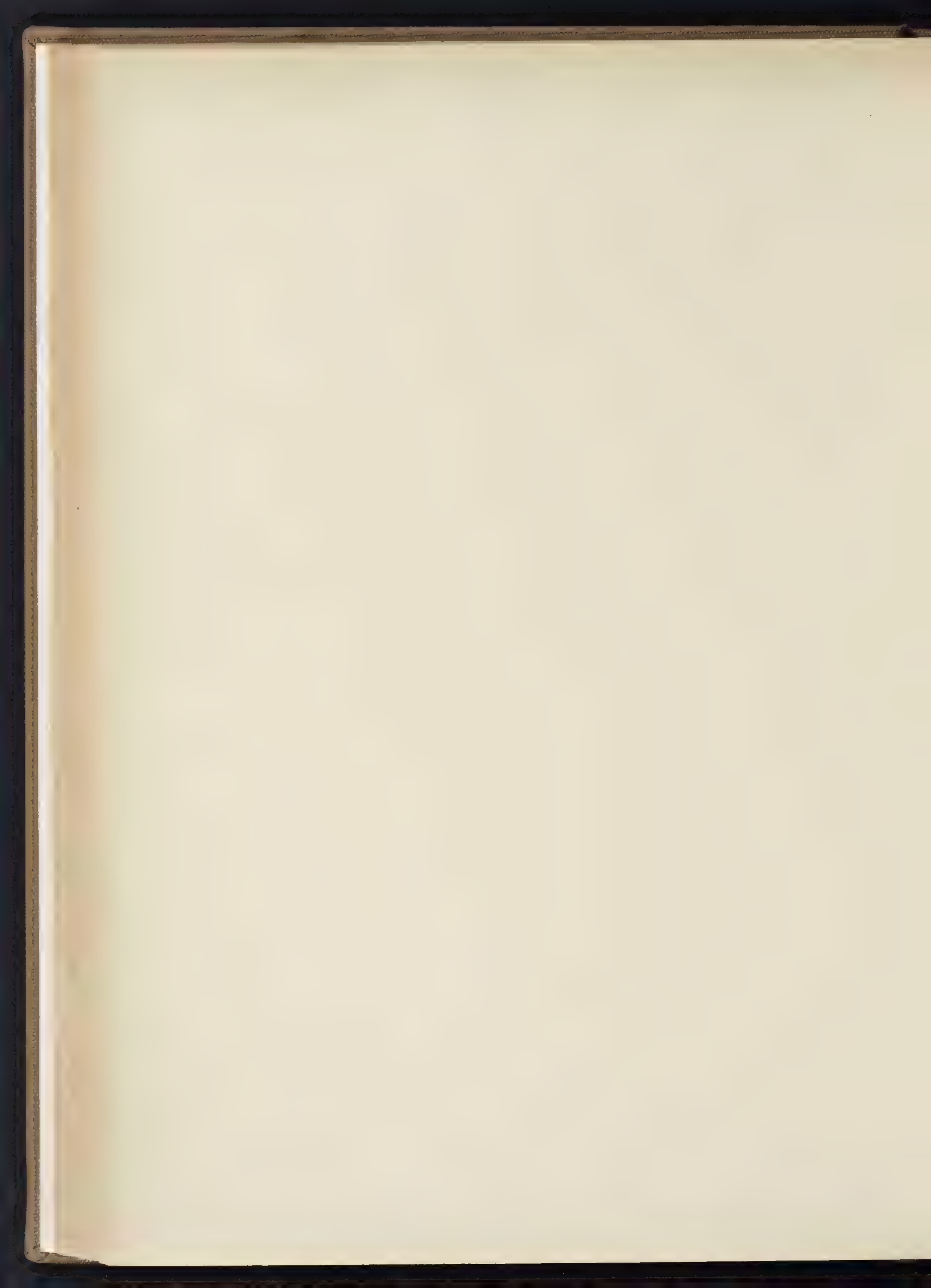


BURT CHRISTI. SAMMLUNG VON KAUFMANN, BERLIN. LICHTDRUCK





BURT CHRISTI. SAMMLUNG VON KAUFMANN, BERLIN. LICHTDRUCK





No. 4. ANBETUNG DER KÖNIGE. UFFIZIEN. FLORENZ.

Der unbekannte Künstler des Altars steht Bouts sehr nahe und wird in Löwen in dessen Werkstätte gelernt haben. Die Komposition der Heimsuchung und die architektonische Bogenumrahmung der Bilder zeigen den Zusammenhang mit Rogier. Die Typen sind ganz die von Bouts, mit einem Anflug freilich von spanischem Einfluss. Von Bouts auch stammt die Beobachtung des scharf seitlich einfallenden Lichts und die räumliche Anordnung und Verwertung der Figuren, darin der Meister im Sinne der Einheit der Bildelemente über Bouts hinausstrebt. Die *schwebende Handhaltung* des anbetenden Königs — ein in der ganzen Schule seltenes Motiv — scheint auf Beziehungen zu Ouwater hinzuweisen. Der Meister steht zeitlich in der Mitte etwa zwischen Ouwater und David[1]). Die Verwertung des scharf seitlich einfallenden Lichts zum Zwecke der kräftigen Modellierung liegt so sehr im Geist des jungen David, dass an ihn, mehr noch als an Bouts, die Erinnerung vor diesen Bildern wach wird. Die gleichen Beziehungen sind ganz allgemein auch Hulin aufgefallen,

[1]) Weitere Bilder des interessanten und bedeutenden Meisters sind mir nicht bekannt geworden. Am nächsten steht ihm die Grablegung in der National-Gallery (No. 407. Tempera auf Leinwand) die dort Rogier genannt wird, bei allen Kennern aber wohl als Bouts gilt. (Vergl. auch Heiland. D. Bouts. S. 85 ff.) Die Merkmale, die, besonders auch in der Landschaft, auf den Pradomeister hinweisen, scheinen mir zu überwiegen. Doch sind bei dem Fehlen weiterer Bindeglieder die Vergleichsmomente zwischen dem Temperabild in London und den kleinen Ölbildern im Prado nicht zuverlässig genug, um eine Zuweisung mit *voller* Bestimmtheit zu ermöglichen.

der den Gedanken anregt, ob dieser Meister vielleicht der Lehrer von David gewesen ist[1]). Dass zwischen beiden Meistern unmittelbare Beziehungen irgendwelcher Art vorlagen, wird vor der Ähnlichkeit im Typus des kahlköpfigen Königs besonders wahrscheinlich.
Der Typus des Mannes, der von hinten die Wand der Ruine umfasst, findet sich genau so in der rechten Flügelfigur der Londoner Grablegung No. 407, (vgl. Anm. 1) dort nur ins Profil gestellt[2]). Es ist der Typus, der dann besonders in den Predellenbildern zu No. 31 wiederkehrt. Das Motiv des Handkusses kommt schon bei Rogier (München) und dann wieder bei Geertgen vor (Prag). Der knieende König rechts verrät die Hand des Anfängers. Die Proportionen sind so lang, dass man meinen könnte, er stehe, anstatt zu knieen. Die ganze Komposition fällt auseinander. Die Figuren sind in verschiedene Raumschichten gegliedert, doch ist ein leitendes Prinzip so wenig kenntlich, wie auf dem Mittelteil von No. 1. Die Gruppe links in isokephaler Anordnung. —
Wundervoll und eines grossen Meisters würdig ist die Bewegung des Negerkönigs, wie er dem Diener den goldenen Becher aus der Hand nimmt. Es ist nicht, wie bei dem knieenden König rechts, eine Gliederbewegung, sondern eine solche, die den ganzen Organismus erfasst hat. An solchen Figuren sieht man, zu welchen Bewegungsmotiven der Meister gelangt wäre, wenn nicht sein Kunstwollen ihm nach dieser Richtung Beschränkungen auferlegt hätte. Die wenigen sichtbaren Teile der Landschaft stehen der Landschaft auf der Kreuzannagelung in Venedig am nächsten.
Das Licht ist am stärksten auf die Hauptgruppe konzentriert, doch lässt die schlechte Erhaltung des Bildes nach dieser Richtung, wie vor allem nach der Richtung der Farbe keine sicheren Schlüsse mehr zu.

5. Zwei Altarflügel.

Johannes der Täufer.
Der Heilige Franciscus.
Sammlung von Kaufmann, Berlin. Je 45:16.
Zuerst von Friedländer für Gerard David in Anspruch genommen und als Jugendwerke gekennzeichnet[3]).
Der Typus der beiden Heiligen ganz im Sinn der von David weiter ausgebildeten Typik. Die strenge hieratische Gesichtsbildung des Johannes mit den horizontal gestellten Augen, der kräftig entwickelten Nase und der strengen Anordnung von Haar und Bart kehrt wieder bei dem Kaiser auf No. 18b und bei dem Gottvater No. 26. Er unterscheidet sich deutlich von dem Typus des Gottvaters oder des Johannes auf dem Genter Altar durch die schmalere längere Gesichtsform, durch die auffallende Lichtung des Barts um den Mund, vor allem aber durch die kräftigere Betonung des anatomischen Knochengerüstes, insbesondere des

[1]) Mündl. Mitteilung.
[2]) Auf diese Ähnlichkeit macht mich auch Meier-Graefe in einem Brief aus Florenz aufmerksam.
[3]) Berl. Ren.-A. S. 13. Die Brügger Leihausstellung von 1902. Berlin. Reimer, 1903. S. 22. No. 134. *Weiterhin zitiert als Br. A.*



... D. T. — DER HL. FRANZISKUS. SAMMLUNG VON KAUFMANN, BERLIN. GRAVÜRE.

der den Gedanken anregt, ob dieser Meister vielleicht der Lehrer von David gewesen ist[1]).
Dass zwischen beiden Meistern unmittelbare Beziehungen irgendwelcher Art vorlagen, wird vor der Ähnlichkeit im Typus des kahlköpfigen Königs besonders wahrscheinlich.
Der Typus des Mannes, der von hinten die Wand der Ruine umfasst, findet sich genau so in der rechten Flügelfigur der Londoner Grablegung No. 407, (vgl. Anm. 1) dort nur ins Profil gestellt[2]). Es ist der Typus, der dann besonders in den Predellenbildern zu No. 31 wiederkehrt.
Das Motiv des Handkusses kommt schon bei Rogier (München) und dann wieder bei Geertgen vor (Prag). Der knieende König rechts verrät die Hand des Anfängers. Die Proportionen sind so lang, dass man meinen könnte, er stehe, anstatt zu knieen. Die ganze Komposition fällt auseinander. Die Figuren sind in verschiedene Raumschichten gegliedert, doch ist ein leitendes Prinzip so wenig kenntlich, wie auf dem Mittelteil von No. 1. Die Gruppe links in isokephaler Anordnung. —
Wundervoll und eines grossen Meisters würdig ist die Bewegung des Negerkönigs, wie er dem Diener den goldenen Becher aus der Hand nimmt. Es ist nicht, wie bei dem knieenden König rechts, eine Gliederbewegung, sondern eine solche, die den ganzen Organismus erfasst hat. An solchen Figuren sieht man, zu welchen Bewegungsmotiven der Meister gelangt wäre, wenn nicht sein Kunstwollen ihm nach dieser Richtung Beschränkungen auferlegt hätte.
Die wenigen sichtbaren Teile der Landschaft stehen der Landschaft auf der Kreuzannagelung in Venedig am nächsten.
Das Licht ist am stärksten auf die Hauptgruppe konzentriert, doch lässt die schlechte Erhaltung des Bildes nach dieser Richtung, wie vor allem nach der Richtung der Farbe keine sicheren Schlüsse mehr zu.

5. Zwei Altarflügel.

Johannes der Täufer.
Der Heilige Franciscus.
Sammlung von Kaufmann, Berlin. Je 45:16.
Zuerst von Friedländer für Gerard David in Anspruch genommen und als Jugendwerke gekennzeichnet[3]).
Der Typus der beiden Heiligen ganz im Sinn der von David weiter ausgebildeten Typik. Die strenge hieratische Gesichtsbildung des Johannes mit den horizontal gestellten Augen, der kräftig entwickelten Nase und der strengen Anordnung von Haar und Bart kehrt wieder bei dem Kaiser auf No. 18b und bei dem Gottvater No. 26. Er unterscheidet sich deutlich von dem Typus des Gottvaters oder des Johannes auf dem Genter Altar durch die schmalere längere Gesichtsform, durch die auffallende Lichtung des Barts um den Mund, vor allem aber durch die kräftigere Betonung des anatomischen Knochengerüstes, insbesondere des

[1]) Mündl. Mitteilung.
[2]) Auf diese Ähnlichkeit macht mich auch Meier-Graefe in einem Brief aus Florenz aufmerksam.
[3]) Ber. Ren.-A. S. 13. Die Brügger Leihausstellung von 1902. Berlin. Reimer. 1903. S. 22. No. 134. *Weiterhin* [illegible]





OHANNES D. T. — DER HL. FRANZISKUS. SAMMLUNG VON KAUFMANN, BERLIN. GRAVÜRE.



stark modellierten Stirnbeins und der bei eingezogenen Backen vorspringenden oberen Backenknochen. Dieses für David besonders charakteristische Merkzeichen verleiht seinen Männergestalten oftmals ein streng asketisches Aussehen. So besonders beim Heiligen Franz, dessen bartloser Typus mit der Tonsur, die nur noch einen Kranz von Haaren stehen lässt, mit den stark vorspringenden Backenknochen, der kräftig entwickelten Kinnlade bei eingezogener Wangenpartie und dem feingeschnittenen, geradlinigen Mund genau in der Figur des Aaron auf No. 12 und des Bernardin von Siena No. 22 — auch sonst mehrfach — wiederkehrt. Der Meister W. mit dem Schlüssel, zu dem David auch sonst Beziehungen zeigt, bringt in seinem Heiligen Franz einen ganz ähnlichen Typus [1]). David wird das Blatt gekannt haben, das nach Lehrs [2]) auch als Vorbild gedient hat zu einem Stich des Irahel von Meckenem [3]). Die Würde und Feierlichkeit der Johannesfigur wird durch die streng gebundene Stilisierung des Haupt- und Barthaares verstärkt. In symmetrisch angeordneten, streng gleichmässig geringelten Locken rahmen Haupt- und Barthaar das Gesicht ein und erhöhen durch den Kontrast ihres tiefen Schwarz die beinahe geisterhafte Wirkung des Antlitzes. David ist zu einer so strengen Architektonik der Haarbehandlung nie wieder zurückgekehrt; sie kehrt in befreiterer Abwandlung wieder bei dem knieenden König No. 20, bei dem Engel No. 21, bei den Engelsköpfen No. 26 und sonst noch mehrfach. Hände und Füsse von meisterhafter Modellierung, mit der bekannten starken Betonung des Knochengerüsts, besonders der Fingergelenke. Die Inkarnatmodellierung, in rötlich braunen Schatten bei Johannes, in grauen Schatten bei Franz, entspricht der bisher betrachteten Behandlung. Diese grauen Schatten hellen sich schon mehr auf, nähern sich mehr der bisherigen Inkarnatbehandlung der Frauentypen und bereiten die folgende hellere Periode vor.

Der Faltenwurf auf beiden Tafeln von besonderer Grösse und Würde.

Die Laubbehandlung auf dem Flügel des Heiligen Franz, wie bei Geertgen, für die verschiedenen Bäume nicht völlig gleichförmig, aber auch nicht verschieden genug, um unzweifelhaft den Charakter des dargestellten Baumes erkennen zu lassen. Die Farbe der Belaubung durchgehend die gleiche. Individualisierung erfolgt nur durch Silhouette und Wachstumsstruktur. Zum erstenmal sind die Bäume in so enge Beziehung zueinander gebracht, dass ihr Einzeldasein in die höhere Einheit des Waldes aufgeht. Auf dem anderen Flügel zeigen Magnolie und Cypresse den Beginn einer stärkeren Individualisierung der einzelnen Vegetationsform. Der Einfluss des Genter Altars kündet sich an.

Die räumliche Einheit von Figur und Landschaft weit vorgeschritten. Der Horizont ist tiefer gelegt. Der alte Dualismus von Mensch und Natur strebt zum Ausgleich.

Die Farbe von besonderer Eindringlichkeit auf dem Flügel mit der Darstellung des Täufers. Das Krapplack, das schon auf No. 1 und 2 begegnete, kehrt hier in dem Mantel des Johannes wieder und zeigt die gleiche Reinheit in den Schatten, die gleiche gesättigte Fülle im Licht. Dieses Rot und das einheitliche Grün der dichten Laubwand bilden die beiden Hauptakcente des Bildes. Inmitten dieser Farbenpracht wird die tiefschwarze Haarumrahmung besonders wirksam, aus deren Mitte geisterhaft das bleiche Antlitz des Täufers herausschaut. Die

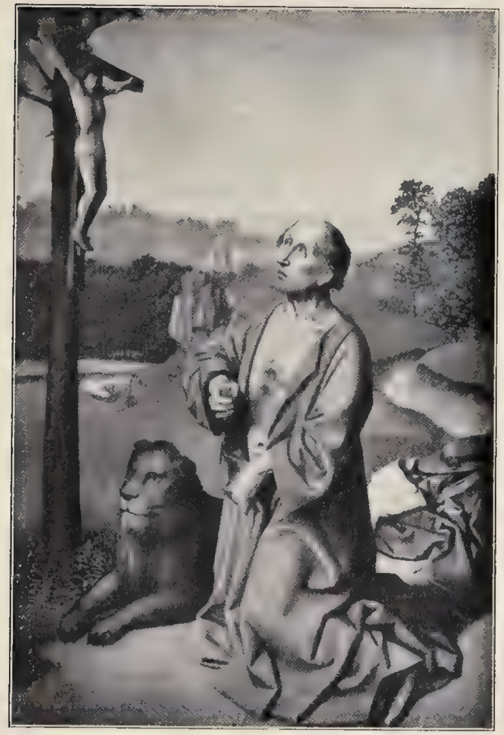
[1]) Lehrs No. 16.
[2]) Repertorium für Kunstwissenschaften Bd. XV. S. 490.
[3]) B. 225.

Kutte des Heiligen Franz ist von jenem Grauviolett, das besonders in den späteren Bildern noch oft begegnen wird und das zuerst in dem Mantel Christi der Kreuzannagelung und in dem Untergewand der Maria auf der Geburt Christi Verwendung fand.
Die Lichtbehandlung ist weit vorgeschritten. Scharf fällt das Licht von links auf die Figuren und gibt ihnen durch kräftige Schatten greifbare Körperlichkeit. Dieses gleiche Licht aber erhellt mit kaum geminderter Intensität den Hintergrund. Es fällt voll auf das Laubwerk des Magnolienbaumes, es belebt und belichtet den Wald und wirkt somit und zum erstenmal im Sinn jener Einheit des Freiraums, auf die schon die lineare Behandlung der Landschaft abzielt.

6. Der Heilige Hieronymus.

Sammlung Salting. London. 35½:24.
Ehemals in der Sammlung Somzée Brüssel, ging 1902 in den Besitz von Thomas Agnew & Sons London und von da 1903 in die Saltingsche Sammlung über.
Von Friedländer [1]) und Hulin [2]) als Frühwerk Davids richtig erkannt.
Der Typus der Heiligen kehrt so nicht wieder. Von grösster Ausdruckskraft und feinster meisterlicher Modellierung sind die Hände. Der Faltenwurf, in einzelnen Teilen grosszügig, in anderen Partieen unverständlich und unmotiviert, erinnert am meisten an No. 1.
Friedländer und Hulin bringen das Bild mit Recht in Beziehung zu den eben betrachteten Tafeln No. 5. Die Behandlung der Landschaft ist identisch in dem einfärbigen Grünbraun des Vordergrundes, dem einfarbigen lichtgrünen Baumschlag und dessen unregelmässiger, in sich aber gleichartiger Tüpfelung. Daneben werden ganz auffallende Beziehungen zu dem Berliner Johannesbild Geertgens deutlich, besonders in der lichtgraublau verdämmernden Ferne. Selbst das baumumsäumte Wasser des Mittelgrundes ist von dorther bekannt. Die Zickzackbewegung des in die Tiefe führenden Weges und der Böschung diesseits des Wassers begegnete bereits auf den Landschaften in Pest und bei Kaufmann. Die Baumbehandlung, wie sie hier zum zweitenmal so charakteristisch auftritt, kehrt dann während der ganzen II. Periode wieder. Das Grauviolett des Heiligen-Gewandes fand sich bereits wiederholt als für den Meister charakteristische Farbe, während das Krapplack von Mantel und Hut mit der leichten gelblichen Entfärbung im Licht von dem Gewande Josephs her bekannt ist. Der Farbeneinklang der grünen Landschaft mit dem roten Mantel und dem violetten Gewand verleiht dem Bild wieder einen besonderen Zauber.
Der Heilige ist weniger in die Landschaft hineingestellt, als die zuletzt betrachteten Figuren. Wie beim Franziskus, so fällt auch hier die gegen die Geburtsdarstellungen weniger sorgfältige, summarischere Behandlung der Felsen und Erdböschungen auf. Alle Horizontalgliederung fehlt; die Felsen sind schematisch behandelt, eine Erscheinung, die insbesondere auf dem Marienaltar wiederkehrt. Es scheint, als habe David, der während seiner ganzen

[1]) Br. A. S. 22. — Meisterwerke der Niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München. Bruckmann 1903. S. 17. *Weiterhin zitiert als: Meisterw.*
[2]) C. Cr. S. 45.



No. 6. DER HEILIGE HIERONYMUS. SAMML. SALTING. LONDON.

zweiten Periode auf das Beherrschen der Formensprache den grösseren Nachdruck legt, über solchem Streben, die von der Holländischen Tradition überkommene Sorgfalt in der Landschaftsbehandlung schon hier mehr vernachlässigt[1]). So leitet die Tafel, zusammen mit denen des Johannes und Franziskus, zu der zweiten Periode über. Was aber dort zu beobachten war, das kehrt auch hier mit der gleichen Kraft noch einmal wieder: die tiefe Beseelung des Kopfes, der reiche Gefühlsgehalt, der aus diesen Zügen und diesem Blick zu uns spricht. Es hat lange gedauert, bis David über dem Suchen nach neuen Formen und nach neuen Kompositionsmotiven solche Tiefe und Lebendigkeit des Ausdrucks wieder finden sollte[2]).

[1]) Auch die Behandlung des Löwen flüchtig.

[2]) Friedländer, der den innigen und edlen Ausdruck des Kopfes ebenfalls hervorhebt, fällt das uneingeschränkte, harte Urteil, solche Beseelung werde „später im Schaffen des Meisters durch allgemeine Würde und leere Feierlichkeit ersetzt".

II.

DIE NEUEN EINFLÜSSE

7. Madonna in Halbfigur mit Kind.

Sammlung R. Traumann, Madrid. 44 : 31.

Erworben vor kurzem aus Privatbesitz in Logroño, Provinz Rioja, Nord-Spanien.

Zum erstenmal hier veröffentlicht und für David in Anspruch genommen. Galt in der Sammlung Traumann als Rogierschule. Vorzüglich erhalten, frei von trübendem Firnisüberzug.

Die besonders in der Löwener Schule beliebte Komposition geht auf Rogier zurück. Sie steht dem Berliner Halbfigurenbild und der Madonnendarstellung auf dem Münchener Bilde des „Heiligen Lukas die Madonna malend" [1]) am nächsten. Nahezu identisch ist die Haltung der Hand an der entblössten Brust, ferner der Fall des weissen Kopftuches. Die Haltung des Kindes auf dem Münchener Bilde ist etwas gestreckter, auf dem Berliner ganz verwandt. Verschieden ist die Neigungsachse des Kopfes der Madonna. Hinzugekommen ist der Apfel, den das Kind in der Hand hält. Dieser Apfel aber findet sich auf einer im übrigen ganz verwandten Darstellung des Museums zu Antwerpen [2]): Diptychon mit Stifterpaar, die von einem ganz schwachen Nachfolger Rogiers herrührt. Die nahezu identische Komposition der Traumannschen Tafel mit gleichgerichteter Kopfhaltung der Madonna, kehrt im Gegensinne wieder in dem zweifelhaften Rogier der Sammlung Matthys in Brüssel [3]). Man könnte also an eine freie Interpretation eines Rogierschen Bildes denken, wenn nicht in einer Darstellung des Brügger Meisters der Ursula-Legende im Suermondt-Museum zu Aachen eine Komposition erhalten wäre, die mit der Traumannschen Tafel in jeder Linie übereinstimmt [4]). Der Apfel findet sich genau an gleicher Stelle, jedes einzelne Fingerglied zeigt die gleiche Haltung, jede Falte der Gewandung wiederholt sich, nur der Stirnreifen fehlt auf dem Aachener Bild. Selbst die Masse sind annähernd die gleichen: die Breite ist nahezu identisch (31 1/2 in Aachen). Die Erhöhung des Formates in Aachen um 5 cm erklärt sich aus dem vermehrten Flächenbedürfnis, um die kronentragenden Engel anzubringen, die dort den Kopf der Maria umrahmen und die offenbar auf dem Memlingschen Johannesaltar in Brügge zurückgehen. Beiden Darstellungen hat mithin das gleiche Vorbild als Unterlage gedient, beide sind Kopieen nach einem verschollenen Rogierschen Original, in denen die Selbstständigkeit der Kopisten sich nur in der Gestaltung der Typen und der Umgebung manifestiert [5]).

[1]) No. 100 Pinakothek. Die schöne Tafel halte ich nicht für eigenhändig, sondern für eine gute Werkstattkopie nach einem verlorenen Original Rogiers.

[2]) Coll. van Ertborn No. 828.

[3]) Abgebildet bei Friedl. Meisterw. Tafel 13.

[4]) Ausgestellt in Düsseldorf 1904. Katalog No. 142. Abgebildet daselbst und bei Friedländer a. a. O. Taf. 40.

[5]) Die gleiche Komposition in einem schwachen Schulbild, z. Zt. im Kunsthandel (Ricard) Frankfurt a. M. 16 : 12. 1903 bei Harreau, Paris gekauft. Genaue Kopie der Figurengruppe unserer Tafel. Madonna ohne Haarreif.

Der Madonnentypus ist ein Rogier ins Davidsche übersetzt. Überall, wo Rogiers Einfluss sich geltend macht, da tritt als besonders charakteristisches Merkmal der Filiation die hohe knochige Stirn auf, und zwar meist in Übertreibung der übernommenen Form. So bei Schongauer; so auch hier. Die von der Schläfe steil aufsteigende Stirne ladet oben kräftig aus, um dann einen nahezu horizontalen Abschluss zu finden, womit die ganze Form etwas Hartes und Eckiges bekommt. Die flache Brauenstellung und die gerade Nase Davids mit den schmalen Nasenflügeln sind beibehalten. Die scharfe Horizontallinie des Mundes, später so charakteristisch für den Meister, fängt schon hier an, sich auszubilden. Viel voller aber sind die Wangen und das sehr viel weicher gerundete Kinn geworden. Auch der Ansatz zum Doppelkinn lässt an Rogier denken. Das Kind ist noch immer steif und unbeholfen gebildet. Der Typus des Kindes ist nahezu eine Wiederholung des Kindes auf dem Berliner Halbfigurenbild. Dort auch sind die Haare so merkwürdig flach anliegend, woraus dann bei David eine nur gerade noch summarische Andeutung geworden ist[1]). Der so geschaffene Madonnentypus kehrt in der zweiten Periode Davids besonders häufig wieder, während der Typus des Kindes mit der kurzen Nase und der langen Oberlippe bald einem anderen von Goes beeinflussten weicht. Ob die Stirnbinde auf das Vorbild selbst zurückgeht oder auf einer Zutat Davids beruht, lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden. Sie findet sich bei Rogier häufig, so auf dem Johannesaltar in Berlin, auf dem grossen Altar in Beaune, auf dem Münchener Triptychon — in allen diesen Fällen freilich nicht für die Madonna selbst. Für diese dann aber wieder auf den Halbfigurenbildern in Berlin und bei Matthys[2]). Immer wieder, wenn David sich dieses Typus der Madonna erinnert und ihn wiederholt, kehrt unfehlbar auch diese scharf horizontal abschneidende Stirnbinde wieder.

Die Haarbehandlung schliesst sich ebenfalls an Rogier an. Bei Memling, an dessen Einfluss man sonst auch denken könnte, ist das Haar vom vorderen Teil des Scheitels aus zunächst etwas nach hinten gekämmt, um erst dann gerade nach den Seiten zu abzufallen. Bei Rogier dagegen ist das Haar stets schon vom vordersten Ansatz ab vom Scheitel gerade weggekämmt. Während nun jene Memlingsche Behandlung sich bei der Aachener Kopie wiederholt[3]), deren Meister Memling bekanntlich auch sonst sehr nahe steht, hält sich David streng an das Rogiersche Vorbild, daher auch für das Stirnband seine Wiederholung auf die grössere Zuverlässigkeit Anspruch erheben darf. Die goldigen Lichter auf dem langfallenden, rhythmisch gewellten Haar, an denen David stets festgehalten hat, treten hier zum erstenmal in ihrer ganzen zauberhaften Wirkung auf. In merkwürdigen Gegensatz zu der hier verwandten Sorgfalt steht, wie schon bemerkt wurde, die wie unfertige Behandlung des Haares am Christkind.

Brauner Mantel, roter Ärmel, grüner Grund. Wahrscheinlich Werkstatt Isenbrandt. Zwei weitere Verwertungen der Komposition mit Einfluss von David her sah ich in Photographien aus Auktionskatalogen bei Hofstede de Groot im Haag: die eine früher Sammlung Hoeck, München, identisch, nur ohne Stirnreifen, die andere mit etwas veränderter Handhaltung des Kindes früher Sammlung van den Bogaade.

[1]) Die auffallend langen Zehen des Christkindes gehen ebenfalls auf Rogier zurück.

[2]) Bei Eyck und Memling fehlt sie fast nie.

[3]) Genau die gleiche Haarbehandlung, hier auch in einer Memling sonst nicht geläufigen Übertreibung auf dem Halbfigurenbild der Madonna, das Firmenich-Richartz in d. Zeitschr. f. christl. Kunst XV. Heft 4 als Jugendwerk Memlings publiziert. Auf den nahen Zusammenhang machen der Düsseldorfer Katalog und Friedländer a. a. O. aufmerksam. Die Haltung der Madonna und die Haarbehandlung sind identisch. *Neben anderen Merkmalen weisen die Engeltypen* mehr nach dem Süden und *zu dem Einflusskreise des Maître de Moulins hin.*

Die formale Behandlung der Hände ist bei sorgfältigster Ausführung auffallend viel schwächlicher als bisher; die Finger der Madonna sind feiner, kraftloser; es fehlt die starke Betonung der Gelenke. David hat sich darin streng an sein Vorbild gehalten und hat der eigenen Formensprache nicht getraut.

Modellierung und Schattierung des Inkarnats sind lichtbläulich, grau, sehr fein vertrieben, scheinen also eher auf eine sehr viel spätere Entstehungszeit hinzudeuten. Doch ist in der Verwertung eines kälteren oder wärmeren Inkarnattones für die Bestimmung der Entstehungszeiten die grösste Vorsicht geboten. Besonders bei der Taufe Christi wird es deutlich werden, wie in dieser Beziehung die mehr oder weniger starke Lage der Firnisschicht in die Irre führen kann. Bekanntlich lässt sich jedes Bild durch die Wahl des Firnis und die Stärke seines Auftrags nach Belieben kalt oder warm „abstimmen".

Die Landschaft hat mit Rogier gar nichts zu tun, und ist vollständig von David hinzukomponiert. Das lichte, einheitliche Grün und die tüpfelnde nicht scharf individualisierende Baumbehandlung zeigte sich genau so auf No. 5 und 6. Zwischen umrahmenden Bäumen öffnet sich der Ausblick auf eine in zartem Blaugrau gehaltene Hintergrundslandschaft, darinnen allerlei Baulichkeiten sichtbar werden, wie sie ganz ähnlich ebenfalls auf No. 5 vorkamen. Der Rosenstock links, die Iris rechts von der Madonna zeugen von eindringendstem Naturstudium [1]). Dieser landschaftliche Rahmen, den David um die eigentliche Darstellung gefügt, verleiht der Tafel ihre auch neben dem Vorbild selbständige Bedeutung. Andererseits will die Landschaft nichts anderes sein, als eben ein Rahmen und Hintergrund, sie tritt völlig zurück hinter der Hauptdarstellung und erhebt nicht den Anspruch, diese in ihre Räumlichkeit mit aufzunehmen.

Der weit fallende, die ganze Madonnenfigur umrahmende Mantel ist von einem warmen, leuchtenden Rot, wie es David in dieser ganzen Periode gern an die herrschende Stelle setzt. Das Gewand ist blau, der Ärmel von jenem Grauviolett, das als Lieblingsfarbe des Meisters schon hervortrat. Das Pelzfutter (Kaninchenpelz) des Oberärmels findet sich auf dem Aachener Bilde nicht; findet sich auch sonst nicht in dieser Art bei Rogier; ist dagegen sehr charakteristisch für David, bei dem es genau in der gleichen Farbe und Struktur wiederholt vorkommt.

8. Madonna in Halbfigur mit Kind.

Sammlung Baron de Béthune, Brügge.

Rundbild, Tafel und Rahmen aus einem Stück. Durchm. 28½.

Von Friedländer als Frühwerk Davids bezeichnet [2]). Hulin lässt die Frage, ob Atelierbild, offen [3]).

Das Bildchen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem vorhergehenden, ist aber qualitativ bis auf die Landschaft nicht auf dessen Höhe. Die Ausführung der Hände, der

[1]) Die Iris rechts hinter der Madonna in der Mauernische auch auf dem Berliner Halbfigurenbild von Rogier!

[2]) Br. A. S. 25 „ungewöhnlich im Typus der Madonna".

[3]) C. Cr. S. 65. No. 268.



Die formale Behandlung der Hände ist bei sorgfältigster Ausführung auffallend viel schwächlicher als bisher; die Finger der Madonna sind feiner, kraftloser; es fehlt die starke Betonung der Gelenke. David hat sich darin streng an sein Vorbild gehalten und hat der eigenen Formensprache nicht getraut.

Modellierung und Schattierung des Inkarnats sind lichtbläulich, grau, sehr fein vertrieben, scheinen also eher auf eine sehr viel spätere Entstehungszeit hinzudeuten. Doch ist in der Verwertung eines kälteren oder wärmeren Inkarnattones für die Bestimmung der Entstehungszeiten die grösste Vorsicht geboten. Besonders bei der Taufe Christi wird es deutlich werden, wie in dieser Beziehung die mehr oder weniger starke Lage der Firnisschicht in die Irre führen kann. Bekanntlich lässt sich jedes Bild durch die Wahl des Firnis und die Stärke seines Auftrags nach Belieben kalt oder warm „abstimmen".

Die Landschaft hat mit Rogier gar nichts zu tun, und ist vollständig von David hinzukomponiert. Das lichte, einheitliche Grün und die tüpfelnde nicht scharf individualisierende Baumbehandlung zeigte sich genau so auf No. 5 und 6. Zwischen umrahmenden Bäumen öffnet sich der Ausblick auf eine in zartem Blaugrau gehaltene Hintergrundslandschaft, darinnen allerlei Baulichkeiten sichtbar werden, wie sie ganz ähnlich ebenfalls auf No. 5 vorkamen. Der Rosenstock links, die Iris rechts von der Madonna zeugen von eindringendstem Naturstudium [1]). Dieser landschaftliche Rahmen, den David um die eigentliche Darstellung gefügt, verleiht der Tafel ihre auch neben dem Vorbild selbständige Bedeutung. Andererseits will die Landschaft nichts anderes sein, als eben ein Rahmen und Hintergrund, sie tritt völlig zurück hinter der Hauptdarstellung und erhebt nicht den Anspruch, diese in ihre Räumlich-[illegible]

Der weit fallende, die ganze Madonnenfigur umrahmende Mantel ist von einem warmen, leuchtenden Rot, wie es David in dieser ganzen Periode gern an die herrschende Stelle setzt. Das Gewand ist blau, der Ärmel von jenem Grauviolett, das als Lieblingsfarbe des Meisters schon hervortrat. Das Pelzfutter (Kaninchenpelz) des Oberärmels findet sich auf dem Aachener Bilde nicht, findet sich auch sonst nicht in dieser Art bei Rogier; ist dagegen sehr charakteristisch für David, bei dem es genau in der gleichen Farbe und Struktur wiederholt vorkommt.

8. Madonna in Halbfigur mit Kind.

Sammlung Baron de Béthune, Brügge.

Rundbild, Tafel und Rahmen aus einem Stück. Durchm. 28½.

Von Friedländer als Frühwerk Davids bezeichnet [2]). Hulin lässt die Frage, ob Atelierbild, [illegible]

Das Bildchen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem vorhergehenden, ist aber qualitativ bis auf die Landschaft nicht auf dessen Höhe. Die Ausführung der Hände, der

[1]) Die Iris rechts hinter der Madonna in der Mauernische auch auf dem Berliner Halbfigurenbild von Rogier!

[2]) Br. A. S. 25 „ungewöhnlich im Typus der Madonna".

[3]) C. cr. S. 65. No. 268.



MADONNA MIT KIND. SAMMLUNG R. TRAUMANN, MADRID. GRAVÜRE PHOT. CANOVAS.



Fingernägel, auch des Haares und die flackerige Behandlung des ohnehin bei David seltenen Strahlennimbus sowie die flüchtige Behandlung des Mantels da, wo er mit diesem Strahlenkranz in Kollision kommt, lassen an eine Werkstattarbeit denken. Andererseits ist die Behandlung der Landschaft so ausserordentlich und steht den Landschaften der Bilder unserer Periode so nahe, dass das Bild als zum mindesten in wesentlichen Teilen wohl vom Meister selbst herrührend dessen Werk an dieser Stelle eingegliedert ist.

Ganz ähnlich, wie auf dem eben betrachteten Bild hält die Madonna das Kind im rechten Arm. Sie sitzt vor einer Mauernische. Rechts öffnet sich der Ausblick durch ein Fenster auf eine reich gebildete Landschaft mit Weiher, darauf Schwäne ziehen und neben dem ein Schloss aufragt.

Die Lage des wie dort ganz nackten Kindes ist gestreckter, der Kopf liegt mit der Wange an der entblössten Brust der Maria an; beides Merkmale, die sich unmittelbar an die Rogiersche Darstellung auf dem „Lukas die Madonna malend" in München ausschliessen. Die unfertige Haarbehandlung, die kurze Nase und lange Oberlippe kehren auch hier wieder. An Rogier erinnert die Haltung der verschränkten Füsschen, wie wir sie bei ihm von dem Miraflores-Altar und dem Bladelin-Altar her kennen. Der von Rogier, wie oben, beeinflusste Typus der Madonna ist etwas in die Länge gezogen, die Nase noch feiner, die Nasenflügel noch schmaler, das Kinn etwas spitzer, die Brauen stark horizontal. Die Ähnlichkeit zum Typus der Traumann-Madonna unverkennbar. Wie dort fällt das Haar in goldig aufgelichteten, rhythmisierten Wellen; Modellierung und Schattierung sind von gleicher Färbung, nur härter. Das für die Periode charakteristische Rot tritt hier heller in dem Gewande der Gottesmutter auf. Der Mantel, wie bei Rogier, blau. Die Ärmel von dem bekannten Grauviolett.

Die wunderbar gebildete Landschaft, die durch den Fensterausschnitt zu gewahren ist, weist mit dem gleichmässigen Grün und der Behandlung des Baumlaubes auf die zuletzt betrachteten Landschaften zurück. An diese Bilder auch erinnert das lichtblaue Wasser und die Farbe des schlossartigen Baues, das neben dem Weiher sich erhebt.

Möglicherweise auch Werkstattwiederholung nach verlorenem Original.

9. Madonna in Halbfigur mit Kind.

Kaiser Friedrich Museum, Berlin. 36 1/2:44.

Neu aus Spanien erworben. Steht in nächstem Zusammenhang mit No. 6. Der Kopf der im Typus beinahe identischen Madonna ist leicht nach rechts geneigt. Typus des Kindes völlig identisch. Armhaltung der Madonna genau die gleiche. Armhaltung des Kindes mit der über die Brust der Mutter gelegten Linken und der über die linke Hand der Mutter gelegten Rechten zeigt Beziehungen zu einer Gruppe von Bildern mit der in einer Mauernische stehenden Madonna, die offenbar auf ein verlorenes Original des Flémallemeisters zurückgeht (Sammlung Mann. Glasgow, Germanisches Museum. Nürnberg, Sammlung Sigmaringen, Prado etc.) das seinerseits wieder in Zusammenhang stand mit der Eyckschen Kirchenmadonna in Berlin und der kleinen Madonna vor dem Springbrunnen in Antwerpen. Der

Kaninchenpelz, wie auf der Traumann-Madonna nicht nur als Ärmelaufschlag, sondern als Rockfutter verwendet, das von der Mutter um den Körper des Kindes geschlungen wird. Links Ausblick auf Landschaft; zunächst Feldarbeiter; dann Brücke und einstöckige Häuser; vor der Brücke ein Reiter; ganz im Charakter der Landschaftsausblicke in den Miniaturen und beim Flémallemeister. Geht vielleicht auf ein verlorenes Original dieses Meisters zurück. Weiter hinten dann ein der Liebfrauenkirche Brügge nachgebildeter Turm und Ausblick auf Berg. Rechts Ausblick auf Weg, auf dem aus dem Walde hervorkommend die heilige Familie sichtbar wird: die Gottesmutter mit Kind auf dem von Joseph geführten Esel reitend. Hinter dem Wald eine hochgetürmte Burg. Die Behandlung der ganzen Landschaft, besonders des in regelmässiger Punktierung aufgetragenen Baumschlages weicht von der des Meisters ab und lässt die unter No. 38 zusammengestellten *für die Werkstatt charakteristischen Merkmale* erkennen. Hier also, wo die Hauptgruppe auf die Hand des Meisters hinweist, liegen die Verhältnisse genau umgekehrt, wie bei No. 8. Diese Erscheinungen erheben die Wahrscheinlichkeit, dass David schon in diesen jungen Jahren einen Gehilfen in seiner Werkstatt beschäftigte, nahezu zur Gewissheit. Gerade für eine gängige Marktware, wie solche Madonnenbilder es waren, wird die Mitwirkung solches Gehilfen besonders in Anspruch genommen worden sein. Um so erfreulicher, dass in No. 6 ein durchaus eigenhändiges Original des Meisters erhalten ist.

10. Stammbaum Jesse.

Museum Lyon. 89:70.

Früher im Besitz von J. D. Gardner, London, von da unter dem Namen des Hugo von der Goes [1]) an Stephan Bourgeois verkauft, von wo das Bild an das Museum Lyon gelangte. Von Crowe und Cavalcaselle zuerst zu dem Meister in Beziehung gebracht [2]). Von Scheibler für ein gutes Schulwerk Davids gehalten [3]). Von Tschudi mit Bestimmtheit als Werk des Meisters angesehen [4]). Hymans hat zuerst bemerkt, dass die Komposition mit einem Stich des niederländischen Meisters W. mit dem Schlüssel zusammenhängt [5]). Er wagte die Prioritätfrage nicht zu entscheiden, war aber geneigt, den Stich für eine freie Kopie nach dem Gemälde zu halten. Lehrs nimmt dagegen mit vollem Recht die Priorität für den Stich in Anspruch [6]), „dessen stilistische Eigenart noch vollkommen der gotischen Periode in Flandern (etwa 1460—80) angehört, während sich im Bilde Gerard Davids bereits deutliche Renaissance-Motive z. B. im Kostüm, namentlich aber in der ornamentalen Bildung des Blattwerks an den Ranken bemerkbar machen". Lehrs will danach das Bild in das erste Dezennium des 16. Jahrhunderts verlegen, doch liegen zwingende Gründe dazu nicht vor,

[1]) Vgl. Hymans. Gazette des Beaux Arts 1895. Bd. XVI. S. 174.
[2]) Crowe und Cavalcaselle. Gesch. d. Altniederl. Mal. Leipzig 75. S. 354. *Weiterhin zitiert als Cr. und Cav.*
[3]) Briefl. Mitteilung.
[4]) Briefl. Mitteilung an Lehrs, vgl. Anm. 6.
[5]) Hymans Gazette des Beaux Arts a. a. O.
[6]) Lehrs Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1897, S. 55.

da das Eindringen von Renaissance-Motiven in die Brügger Malerei sich bereits in dem letzten Dezennium des 15. Jahrhunderts bemerkbar machten, wie von den entsprechenden Erscheinungen bei Memling her bekannt ist. Mit den Putten und Fruchtschnüren, die von dort her bekannt sind, mochten auch die hier auftretenden ornamentalen Elemente übernommen sein. Auf dem Thron selbst kommen gotische und gleichzeitig Renaissance-Ornamente vor. Solche Übergangserscheinungen mag der Datierung in die Anfänge des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts günstig sein.

Die Anordnung entspricht genau der des Stiches. Nur die heiligen Frauen sind auf dem Bilde im Gegensinn gruppiert. Will man diese Erscheinung zugunsten der Priorität des Bildes geltend machen, so bleibt unerklärt, warum nicht die ganze Komposition des Stiches der Umkehrung folgt. Welche Gründe den Meister veranlasst haben, in diesem Punkt von dem Vorbild abzuweichen, lässt sich nur vermuten. Möglicherweise wollte er an der ihm gewohnt gewordenen Gruppierung mit dem Kind im rechten Arm der Madonna festhalten. Neu hinzugekommen sind nur die beiden Stifterfiguren. Von geringen Unterschieden in der Haltung des Kindes auf der oberen Mariengruppe und in den Stellungen einzelner Hände und Köpfe kann abgesehen werden. Die *wichtigste Abweichung von dem Stich* liegt darin, dass an Stelle der bärtigen Halb-Figur links neben dem Thron eine jugendliche Gestalt getreten ist, die auch in dem einfarbigen Braunviolett des Gewandes merklich absticht gegen die reiche Farbigkeit der übrigen Figuren. Mit dem schwaren Halsabschluss erscheint dieses Gewand als einfacher Arbeitskittel. Auch ist die Figur mit Ausnahme des Christkindes die einzige, die den Beschauer anblickt. Die Folge, dass ein *Selbstporträt* vorliegt, ergibt sich mit beinahe zwingender Gewalt. Hier aber gliedert sich eine ganze Reihe von Fragen an.

David ist 1484 als Freimeister in die Gilde aufgenommen. Schon aus diesem Grunde kann seine Geburt nicht sehr viel diesseits des Jahres 1460 liegen. Das Bild kann vor 1490, wie gesehen wurde, kaum entstanden sein. Ist es wahrscheinlich, dass dieser jugendliche Kopf das Porträt eines Dreissigjährigen wiedergibt? So tritt wieder der Gedanke an einen Gehilfen auf. Tatsächlich lassen gewisse Flüchtigkeiten in der Behandlung von Haar und Händen an einen Schüler denken. Damit aber sind weitere Konsequenzen gegeben. Der Typus der Madonna stimmt auf das genaueste überein mit dem Typus der letzten Tafeln. Er führt weiter zu dem grossen Annenaltar No. 31, bei dem auch Hauptgruppe und Thron ähnlich wiederkehren, der Teppich aber sich genau wiederholt. Auch die Parallelfalten auf der Annenfigur treten dort und auf den zugehörigen Predellenbildern auf. Von hier aber weisen die stilistischen Merkmale zurück auf No. 1 und vorwärts auf No. 34, während von da der Weg wieder zurückführt zu No. 11 und 19. Die ganze Gruppe löst sich damit scheinbar aus dem Werke Davids los. Will man diesem die ganz bedeutende Berliner Kreuzigung absprechen, so wird zugegeben, dass neben ihm ein völlig unbekannt gebliebener Meister tätig war, der in der Lösung gewisser Probleme Meister Gerard nicht ebenbürtig, sondern überlegen war. Lässt man ihm die Kreuzigung, bringt aber den Rest der Gruppe auf das Konto eines Gehilfen, so wäre die Kreuztragung bei Kann etwa im Anschluss an die Berliner Kreuzigung entstanden bei direkter Übernahme dortiger Typen. Gerade aus dieser Kreuztragung aber spricht eine Meisterhand. Ist es denkbar, dass ein Künstler, dem solche Meisterschaft formaler Gestaltung und solche Kraft farbigen Ausdrucks zu Gebote stehen, sich dauernd so

völlig in die Gefolgschaft eines Andern begibt? So ist der Ausweg schwierig. Bemerkenswert bleibt es, dass keines der Bilder der hier genannten Gruppe [1]) zu den beglaubigten Werken Davids gehört; und die Erinnerung an den frühesten David-Kenner wird lebendig, der die Berliner Kreuzigung dem Meister abspricht [2]). Indessen ist die Versuchung wohl immer lebendig, aus dem Lebenswerk eines wandlungsreichen Künstlers stilkritisch Gruppen auszusondern und diese dann Parallelmeistern zuzuweisen. Kein Künstler der Welt hat sich so entwickelt, wie es dem Forscher vielleicht am konsequentesten erscheinen möchte. Auch David war ein Mensch, der mitten drin stand in dem Leben und Treiben seiner Zeit, abhängig von äusseren Einflüssen je nach dem Grade der nicht immer gleich bleibenden Wiederstandskraft, zugänglich auch Einflüssen der Gesundheit und Stimmung.

Solche Erwägungen führen dazu, den einenden Merkmalen die grössere Bedeutung vor den unterscheidenden einzuräumen. Die Annahme, dass der Meister schon von jungen Jahren ab dauernd einen Gehilfen gehabt habe, war auch sonst schon nahezu gewiss geworden. Und diese Deutung vor allem lässt das Selbstporträt zu, dass es einen Gehilfen darstellt, den er schon früh angenommen, der dann dauernd in seinem Atelier verblieb und der unter dem unmittelbaren Einfluss des Meisters arbeitend einzelne seiner Kompositionen teilweise, oder ganz ausführte [3]). Damit wäre dann die Erklärung für manche scheinbare Flüchtigkeit und für manche Stileigentümlichkeit gegeben. So wunderbar es scheinen muss, dass der Meister geduldet haben soll, dass der Gehilfe in einem dem Meister im Auftrag gegebenen Werk sein Selbstbildnis anbringe, so wird doch von allen Deutungen diese am meisten befriedigen [4]). Andrerseits darf die Annahme eines bei David dauernd beschäftigten Gehilfen in Kraft bleiben, selbst wenn in dem dargestellten Jüngling der jugendliche Meister selbst erkannt werden soll. Auch diese Annahme wird Freunde finden. Hulin [5]) macht auf die Ähnlichkeit der dargestellten Gesichtszüge mit dem bekannten Selbstporträt auf dem Hauptwerk des Meisters in Rouen aufmerksam. Sie lässt sich nicht ganz in Abrede stellen. Die noch dichtere Haarlocke, die in die Stirn hinabfällt, der etwas vorgeschobene Mund, die eingezogenen Wangen, das kräftig betonte Kinn, das sind Merkmale, wie sie auch aus dem dortigen Bildnis sprechen.

Auf dem Stich sind die einzelnen Figuren auf Schriftbändern bezeichnet. Oben rechts von der Maria: Joseph. Darunter Joachim. Zu beiden Seiten die Schwestern der Maria: rechts Maria Salome mit Salome, Zebedaeus und ihren Söhnen Johannes Evangelista und Jacobus major; links Maria Cleophae, mit Cleophas, Alpheus und ihren vier Söhnen Joseph, Jacobus

[1]) Es ist nicht möglich, auch an dieser Stelle alle die einzelnen stilistischen Elemente noch einmal namhaft zu machen, die gerade diese Werke eng verbinden.

[2]) Weale. Portfolio London 95. S. 46.

[3]) Vgl. besonders bei No. 38 die Zusammenstellung der vom Meister selbst abweichenden landschaftlichen Merkmale, die die Mitarbeit eines solchen Gehilfen, oder „Werkstattmeisters“ durchaus beweisen.

[4]) Man könnte daran denken, wie Friedländer dies in dankenswerter Weise mündlich anregte, das Attribut der Säge für die Feststellung des Namens zu verwerten. Doch trifft auch das auf Schwierigkeiten. Die Säge ist das Attribut des Simon. Die Stelle aber, die das Porträt einnimmt, zeigte auf dem Stich nicht den Simon, sondern seinen Bruder den Judas Thaddaeus, zwar mit der Säge in der Hand, kenntlich aber gemacht durch die Inschrift. Der Stecher hat also irriger Weise diesem das Attribut des daneben abgebildeten Simon gegeben. Was soll nun massgebend sein? Das Attribut, oder die ursprüngliche Namensbezeichnung? Und welcher Name soll gelten: Simon oder Thaddaeus?

[5]) Mündl. Mitteilung.



ᴍBAUM MARIÄ. MUSEUM, LYON. LICHTDRUCK.

[illegible] in die Gefolgschaft eines Andern begibt? So ist der Ausweg schwierig. Bemerkenswert bleibt es, dass keines der Bilder der hier genannten Gruppe [1]) zu den beglaubigten Werken Davids gehört; und die Erinnerung an den frühesten David-Kenner wird lebendig, der die Berliner Kreuzigung dem Meister abspricht [2]). Indessen ist die Versuchung wohl immer lebendig, aus dem Lebenswerk eines wandlungsreichen Künstlers stilkritisch Gruppen auszusondern und diese dann Parallelmeistern zuzuweisen. Kein Künstler der Welt hat sich so entwickelt, wie es dem Forscher vielleicht am konsequentesten erscheinen möchte. Auch David war ein Mensch, der mitten drin stand in dem Leben und Treiben seiner Zeit, abhängig von äusseren Einflüssen je nach dem Grade der nicht immer gleich bleibenden Wiederstandskraft, zugänglich auch Einflüssen der Gesundheit und Stimmung.

Solche Erwägungen führen dazu, den einenden Merkmalen die grössere Bedeutung vor den unterscheidenden einzuräumen. Die Annahme, dass der Meister schon von jungen Jahren ab dauernd einen Gehilfen gehabt habe, war auch sonst schon nahezu gewiss geworden. Und diese Deutung vor allem lässt das Selbstporträt zu, dass es einen Gehilfen darstellt, den [illegible] unmittelbarer Einfluss des Meisters [illegible] einzelne seiner Kompositionen teilweise, oder ganz ausführen [3]). Damit wäre dann [illegible] für [illegible] scheinbare [illegible]keit und für manche [illegible] So wunderbar [illegible] scheinen muss [illegible] der Meister [illegible]

Andrerseits darf die Annahme eines bei David dauernd beschäftigten Gehilfen in Kraft bleiben, selbst wenn in dem dargestellten Jüngling der jugendliche Meister selbst erkannt werden soll. Auch diese Annahme wird Freunde finden. Hulin [5]) macht auf die Ähnlichkeit der dargestellten Gesichtszüge mit dem bekannten Selbstporträt auf dem Hauptwerk des Meisters in Rouen aufmerksam. Sie lässt sich nicht ganz in Abrede stellen. Die noch dichtere Haarlocke, die in die Stirn hinabfällt, der etwas vorgeschobene Mund, die eingezogenen Wangen, das kräftig betonte Kinn, das sind Merkmale, wie sie auch aus dem dortigen Bildnis sprechen.

Auf dem Stich sind die einzelnen Figuren auf Schriftbändern bezeichnet. Oben rechts von [illegible] Maria: Joseph. Darunter Joachim. Zu beiden Seiten die Schwestern der Maria: rechts Maria Salome mit Salome, Zebedaeus und ihren Söhnen Johannes Evangelista und Jacobus major, links Maria Cleophae, mit Cleophas, Alpheus und ihren vier Söhnen Joseph, Jacobus

[1]) Es ist [illegible], auch an dieser Stelle alle die einzelnen stilistischen Elemente noch einmal namhaft zu machen, die [illegible] diese Werke eng verbinden.

[2]) Weale [illegible] London 95 S. 46

[3]) Vgl. besonders bei No. 38 die Zusammenstellung der vom Meister selbst abweichenden landschaftlichen Merkmale, die die [illegible] eines solchen Gehilfen, oder „Werkstattmeisters“ durchaus beweisen.

[4]) Man könnte daran denken, wie Friedländer dies in dankenswerter Weise mündlich anregte, das Attribut der Säge für die Feststellung des Namens zu verwerten. Doch trifft auch das auf Schwierigkeiten. Die Säge ist das Attribut des Simon. Die [illegible] aber, die das Porträt einnimmt, zeigte auf dem Stich nicht den Simon, sondern [illegible] Bruder den Judas [illegible], zwar mit der Säge in der Hand, kenntlich aber gemacht durch die Inschrift. Der Stecher hat also irrige[illegible] diesem das Attribut des daneben abgebildeten Simon gegeben. Was soll nun massgebend sein? Das Attribut oder die ursprüngliche Namensbezeichnung? Und welcher Name soll gelten: Simon oder Thaddaeus?

[5]) Mundl. Mitteilung.



MBAUM MARIÄ. MUSEUM, LYON. LICHTDRUCK.



minor, Simon und Judas Thaddaeus [1]). Unten links neben dem Thron Aaron, rechts David. Die Beziehungen zu David als dem ersten Vorfahren Christi ergeben sich von selbst. Aaron wird seinen Platz hier gefunden haben im Hinblick auf seine, aus dem Attribut des grünenden Stabes geschöpfte Bedeutung als eines der Symbole der Jungfräulichkeit der Maria [2]). Das Werk wird auf eine Bestellung zurückgehen, die auf Grund des erwähnten Stiches gemacht war. Den Stiftern mochte die Darstellung geeignet erscheinen, in einer Marienkapelle zum Preise der Jungfrau Aufstellung zu finden. Die Heiligen stehen vor den Stiftern, anstatt diese, wie sonst üblich, zu präsentieren. Es ist mithin unwahrscheinlich, dass die Stifter darum auf das Blatt zurückgegriffen hätten, weil hier ihre Schutzheiligen sich gerade vereinigt fanden. Das Porträt der linken Stifterfigur scheint stark ins Davidsche übersetzt zu sein. Die Ähnlichkeit mit dem Evangelisten Johannes hier auf der gleichen Tafel, sowie mit der gleichen Figur auf No. 12 und 21 ist unverkennbar.

Die Typen, in denen, wie bei allen Wiederholungen anderer Kompositionen, der Meister die eigene Sprache spricht, stehen im engsten Zusammenhang mit seinen anderen Werken. Der David ist nahezu identisch in dem Franziskus vorgebildet. Ebenderselbe Kopf kehrt hier auf der gleichen Tafel bei der Halbfigur oben rechts mit Turban wieder, ferner in dem Johannes der Berliner Kreuzigung. Für jeden einzelnen der Männerköpfe lassen sich in den beglaubigten Werken des Meisters die überzeugendsten Parallelen finden. Der Kopf der heiligen Anna kehrt auf No. 31 und 34 wieder. Maria wiederholt den bekannten, unter Rogier's Einfluss ausgebildeten Typus [3]). Auch die unausgeführte Haarbehandlung am Kinde kehrt wieder. Der Typus des Kindes erinnert an Goes und an die Münchener Anbetung; während auch hier die auffallend langen Zehen noch ein Vermächtnis von Rogier sind. Wie auf dem Stich, so ist auch hier das Kind noch auf beiden Darstellungen nackt. Merkwürdig ungleich ist die Behandlung der Hände. Die Rechte der Maria ist besonders schwach, während wieder andere Hände die volle Gestaltungskraft des Meisters zeigen.

Von dem Thron und seinen Mischelementen von Gotik und Renaissance war schon die Rede. Für das Eindringen der Renaissance sprechen am deutlichsten die kleinen geflügelten Engelsgestalten, die an die Stelle der steifen Löwen des Stiches getreten sind; die unteren musizierend, die oberen reitend auf dem ausgehenden Ornament. Liebenswürdig bewegt in der Anordnung, sind sie sehr flüchtig ausgeführt und lassen die gewohnte Genauigkeit des Meisters vermissen. Schon die Tatsache, dass der Thron auf einen orientalischen Teppich

[1]) Vgl. die lustigen Inschriften auf den Sippenbildern von Bernhard Strigel. Germanisches Museum. Nürnberg No. 179—84 z. B. Cleophe Maria Alpheum het

Den mindern Jakob si geberen tet.
Der gerecht Joseph der ander was
Der Dritt und vierd Symon Judas.

[2]) Vgl. J. v. Schlosser. Zur künstlerischen Überlieferung im Mittelalter. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserh. Bd. XXIII. S. 299. Nach Crowe und Cavalcaselle waren auf dem Goldgrund der Tafel noch Spuren von Schriftzeichen zu entdecken. Ich habe solche, bei der freilich sehr schlechten Beleuchtung im Museum von Lyon nicht entdecken können. Das Brustband des Gottvaters trägt die auf dem Stich nicht vorhandene Inschrift Alpha et (Omega); das Brustband des Aaron, die ebenfalls auf dem Stich nicht vorhandenen Schriftzeichen: ADONA. Hat der Künstler die undeutliche Schrift Aaron des Stiches so verlesen?

[3]) Auf der Reproduktion hat es den Anschein, als sei hier die Nase nicht so gerade gebildet, als sons . Es liegt das an einem Sprung in der Malerei, der gerade auf dem Nasenrücken einsetzt. Die obere Mariengestalt schliesst sich mehr an den reinen Davidtypus an.

gestellt wird, mehr aber noch dessen Muster, das noch oft wiederkehrt[1]), lehren, wie genau er inzwischen die Werke des Jan van Eyck studiert hatte. Das gleiche Muster mit kaum merklichen Varianten findet sich auf der Pala-Madonna in Brügge (S. 10). Nur die zweite äussere Kante fehlt auf den Davidschen Teppichen. Entweder war das schöne Exemplar irgendwie in den Besitz Davids übergegangen — dann ist es auffallend, dass in allen Darstellungen die äussere Kante fehlt — oder David hatte sich das Muster genau vor der Pala-Madonna notiert[2]).

Die Farbe ist eindrucksvoll und wird beherrscht von dem tiefen Goldgrund, gegen den sich tiefgraublau die Ornamentranken mit ihren tiefgrünen Akanthusblättern abheben. Die Blumen selbst wiederholen auf der rechten Seite die Farbe der Ranken in etwas heller, auf der linken Seite sind sie grösstenteils von einem lichten Karminrosa. Die einzelnen Gewandfarben harmonisch in sich zusammengestellt. Der grüne Mantel Davids geht im Schatten in Purpurrot über. Es sind genau die Farben, die in dem Mantelfutter des Engels auf der Sigmaringer Verkündigung auftreten. Sieht man genauer zu, so entdeckt man auf dem schmalen Streifen des innerenBrokatstoffes dasMuster, das David dann so oft genau so wiederholt[3]). Der Mantel war offenbar ein Atelierrequisit. Hier ist er umgedreht worden und der Brokatstoff tritt als Futter auf.

11. Zwei Altarflügel.

Linker Flügel: Kreuztragung. Im Hintergrund Golgatha.

Rechter Flügel: Auferstehung. Im Hintergrund Gang nach Emmaus. Dahinter: Christus bei den Emmausjüngern.

Rückseite: Verkündigung. Grisaille.

Sammlung Rudolf Kann, Paris. Je 86:28.

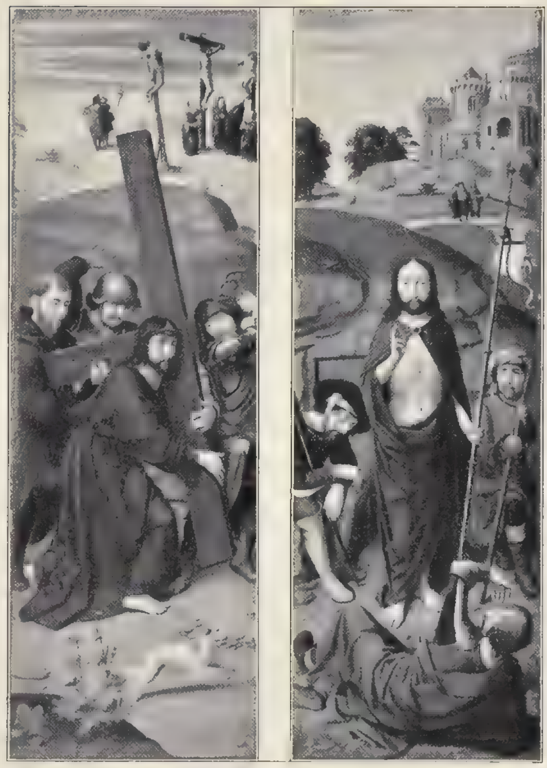
Erworben vor kurzem aus der Sammlung Ashburnham London. Gelten in der Sammlung als Gerard David. Hier zum erstenmal veröffentlicht und dem Meister zugeschrieben. Weale gibt eine kurze Beschreibung der Tafeln in der Revue de l'art Chrétien, Juli 1903, will sie aber dem Meister nicht mit Bestimmtheit zuweisen. In der fehlenden Mitteltafel vermutet er mit Recht eine Kreuz-Abnahme oder Grablegung.

Die vorzüglich erhaltenen kaum überfirnissten Tafeln zeigen wieder den Einfluss Rogiers; daneben sind Elemente deutlich, die auf Memling hinweisen. Zwar die Maria und der Engel auf der Verkündigung nähern sich wieder mehr dem älteren Typus; doch ist die hohe knochige Stirn der Jungfrau wieder die gleiche, als in den letzten Tafeln. Und so zeigt auch der Christus eine Übersetzung des Rogierschen Typus ins Davidsche. Die niedrige Stirn von No. 1 ist höher geworden und zeigt die bekannte Rogier'sche Knochenbildung. Der in das Haar keilartig einschneidende Scheitel findet sich so besonders bei der Christusgestalt des jüngsten Gerichts in Beaune und erhält sich dann so bei David bis hin zur Berliner und Genueser Kreuzigung. Auch hier ist, wie früher bei der Madonna, die Nase länger und feiner, sind die

[1]) No. 15, 16, 25a, 31.

[2]) Auf die gründliche Kenntnis dieses Meisterwerkes von Eyck wird auch No. 12 hinweisen.

[3]) No. 12, 15, 16, 21, 26, 27, 28, 31, 33, 38. Auch das Muster des Brokatmantels von Aaron kehrt wiederholt wieder: No. 15, 16, 18, 31.



No. 11. ALTARFLÜGEL. SAMMLUNG R. KANN. PARIS.

Nasenflügel schmaler geworden. Wie bei Rogier, aber auch wie bei dem Johannes bei Kaufmann, ist das über die Ohren fallende Haar als dunkler Rahmen verwertet, um die Züge des Gesichts eindringlich hervortreten zu lassen. Den Typus der zum Schlage ausholenden rechten Schergenfigur hat sich David von Memling her notiert. Sie kommt genau so unter den das Kreuz umstehenden Gestalten der Lübecker Kreuzigung vor[1]), und wiederholt sich

[1]) Dass die Pester Redaktion der Lübecker Kreuzigung als ein Original des Meisters sich durch die ganze Memlingliteratur hindurchzieht, gehört zu deren unbegreiflichsten Irrtümern. Für die zugehörigen ganz schwachen Flügel in Wien ist zwar von verschiedenen Forschern der „Werkstättencharakter" zugegeben worden. Für das Mittelbild aber im Museum zu Pest ist noch nie mit voller Bestimmtheit ausgesprochen worden, *dass auch nicht ein Strich der Tafel die eigene Hand des Meisters aufweist;* daher Weale in seiner neuen Schrift über Memling, London, Bell a. Sons 1901, S. 52/53, sogar dazu kommt, die Tafel früher anzusetzen, als den Lübecker Altar. Wie die Landschaft, wie hier nicht näher ausgeführt werden kann, schlagend beweist, ist das Bild erst im Anfang des 16. Jahrhunderts in Anlehnung wahrscheinlich an Memling'sche Zeichnungen und unter Einfluss der Davidschen Landschaftsbehandlung entstanden. (Die umfangreiche Literatur: Scheibler, Repert. X, S. 286, mit Zitaten von Wagen, Justi und Bode. Schmidt, Repert. XIII. S. 273. Frimmel, Kleine Galleriestudien, II, Lieferung 92. Hasse, Kunststudien, V, S. 48 (Breslau 94) Tschudi und Pulszky, Die Landesgalerie in Budapest etc., Wien, 1886, Teil II. Serrières, Gaz. des Beaux Arts. 1903, S. 119. Kaemmerer, Memling, S. 130.)

dann bei David bei einem der Kriegsknechte auf der Berliner Kreuzigung. Dem Kopf des Simon von Kyrene werden wir noch oft bei David begegnen. Die Figur, die rechts neben dem Auferstandenen kniet, wiederholt sich ganz identisch in dem den Richter Sisamnes ergreifenden Schergen und in der Gestalt, die auf der Schindung das Messer im Munde hält. Die Beziehungen zur Lübecker Kreuzigung von Memling sprechen weiter aus den Aussenflügeln, deren Engelsgestalt sich eng an die der Memlingschen Verkündigung dort anlehnt. Dieser doppelte Zusammenhang gestattet vielleicht eine annähernde Datierung unserer Bilder. Der Lübecker Altar ist datiert von 1491 und ist in Lübeck zur Aufstellung gelangt im Jahre 1493. Die Tafeln mögen mithin um 1492 entstanden sein.

Die Inkarnatbehandlung schliesst sich ganz an die der zuletzt betrachteten Tafeln an. Die Hände sind ganz besonders sorglich gebildet und zeigen alle charakteristischen Merkmale des Meisters. Mit ihren kräftig betonten Gelenken greifen sie fest zu, wohin sie fassen. Nach der Richtung kräftiger plastischer Modellierung steht der Meister auf der Höhe seines Könnens. Gewaltig ist der Fortschritt, den er in der Modellierung des Körpers Christi über das Jugendwerk der Kreuzannagelung (No. 1) hinaus getan hat.

Die Komposition war ähnlich von Rogier [1]), von Dirck Bouts [2]), und von Memling [3]) gebracht worden. Indessen fehlt hier der Engel, der die Grabplatte wegrückt. Auch ist das Grab selbst nicht deutlich gebildet. Die räumliche Anordnung mit der steilen Felsenböschung hinter den Vordergruppen ist für David ganz ungewöhnlich. In seinen vollständig erhaltenen Triptychen weist sein Streben nach räumlicher Einheit nicht nur in die Tiefe sondern auch in die Breite, daher er, im Gegensatz zu Rogier oder Memling, zwischen Mitteltafel und den Flügeln eine räumliche Einheit herstellt (Nr. 12 und 21). Das gleiche darf auch für unseren Altar angenommen werden, um so mehr als die auf dem linken Flügel zum erstenmal auftretenden, für David dann so charakteristischen Streifenwolken, in ihren letzten feinen Ausläufern auf dem rechten Flügel erscheinen und dabei ein Mittelglied voraussetzen. Der Grabhügel des rechten Flügels mag mit dem Grab in das Mittelbild hineingereicht und eine ähnliche, wenn auch nicht so reife Komposition mag sich dann angeschlossen haben, wie auf No. 41. Der plötzliche Abfall der linken Flügelböschung nach der Mitte scheint schon darauf hinzudeuten, dass hier bald der Ausblick sich öffnet, der in die Tiefe leitet. Zu dem Grabhügel aber, wie er unmittelbar hinter der Vordergruppe aufsteigt, mag dem Meister die Anregung von der Rogier'schen Grablegung der Uffizien her gekommen sein.

Die auf dem linken Flügel steil aufsteigende Golgatha-Landschaft mit den kleinen Figuren findet sich ganz ähnlich auf der Beweinung von Bouts im Rudolfinum in Prag [4]).

Die einzelnen Farbenharmonieen sind bei besonderer Vermannigfaltigung der Gewandfarben ganz im Sinne unserer Periode und erinnern an No. 10. Das bekannte Grauviolett zeigt sich

[1]) Miraflores Altar, Berlin.

[2]) Auferstehung, German. Museum, Nürnberg.

[3]) Lübecker Triptychon und Auferstehungstryptichon Louvre. Wegen der kompositionellen Merkmale, die all diese Darstellungen unter sich verbinden und die dann in die deutsche Malerei übergehen, darf auf die erschöpfende Zusammenstellung in der Inaugural-Dissertation von Heiland hingewiesen werden, Dirk Bouts und seine Schule, Strassburg 1903 insbesondere Seite 70/71 und Seite 78 ff.

[4]) Das Umfallen der Wachen geht nach E. Mâle Gazette des Beaux Arts 1904 S. 296 auf die Mysterienaufführungen zurück, wo gerade diese Erscheinung handgreiflich zur Darstellung gelangte. Auf die Farbe des Mantels Christi, violett vor, rot nach der Auferstehung wurde schon hingewiesen.

in dem Mantel der kreuztragenden Heilandsgestalt, ferner in dem Mantel der vor dem Auferstandenen liegenden Figur. Das blaugeschattete Weiss der Fahne Christi mag David bei den Engelsgestalten von Goes gesehen haben. Er kehrt dann bei den Engeln der Abendmahlstafel in Rouen wieder.

Die schematische Punktierung des Laubes ist wieder als abweichend von der sonstigen Art des Meisters hervorzuheben. Auch die glatte, glasige Behandlung der Architektur und der glattvertriebene rosa Schein darauf stimmen zu den unter No. 38 zusammengestellten Merkmalen des als Werkstattmeister charakterisierten Gehilfen, sodass die Fertigstellung des landschaftlichen Rahmens durch diesen Gehilfen wahrscheinlich wird.

Die Grisaillefarbe der Verkündigungsfiguren ist, wie etwa auf den, koloristisch und auch sonst freilich weit bedeutenderen, Grisaillefiguren von Grünewald im Frankfurter städtischen Museum, durch leichte rosa und blaue Schattierungen belebt. Auch für Haar und Inkarnat ist die Farbe angegeben. Im übrigen ist die Behandlung der Figuren hart, um, nach Analogie etwa der Grisaille-Figuren des Genter Altars, Skulpturen zu imitieren!

12. Marienaltar. Triptychon.

Mitteltafel: Thronende Maria mit Kind und Engeln.

Flügel: Stifterbildnisse mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten.

Rückseiten der Flügel: Adam und Eva.

Louvre. Paris. No. 2202 b. Mitteltafel 97:70, Flügel 97:31.

Gilt im Louvre als Inconnu de l'Ecole Flamande.

Erworben 1890 aus der Versteigerung Garriga, Madrid. Von Friedländer als Jugendwerk des Meisters erkannt [1]).

Die ganze Darstellung zeigt, dass der Meister inzwischen die Werke von Jan van Eck und Memling mit Erfolg studiert hat. Das Kompositionsmotiv der thronenden Gruppe, das in einer Reihe von Schulwerken und in der Darmstädter Kopie genau wiederkehrt, stammt für Haltung und Stellung des Kindes von der Eyckschen Pala-Madonna in Brügge ab (S. 10). Die Beziehungen zu dem Werk waren schon oben in der Wiederholung des Teppichs deutlich geworden. An Stelle von Papagei und Blume, nach denen dort das Kind greift, ist hier das Buch getreten. Im übrigen ist die Wiederholung — im Gegensinne — ganz getreu. Vermutlich aber erfolgte die Übernahme erst aus zweiter Hand. No. 15 und 16 geben die getreuere nach gleicher Richtung gewandte Wiederholung des Eyck'schen Kindes, ebenfalls mit dem Buch. Diese Darstellung lehnt sich auch in der Art, wie das Tuch unter den Beinchen des Christkindes angebracht ist, enger an das Vorbild an. Wie so oft wird sich David also selbst wiederholt und nur in dem Umstellen der Gruppe die Abweichung gesucht haben [2]).

[1]) Berl. Ren.-A. S. 13. Die Zuweisung ist offenbar von C. Benoit akzeptiert nach seiner Notiz Chronique des Arts 1903 S. 105/6, wo er bedauert, dass die Déposition von der Comtesse de Béarn (s. No. 31, Anm. 2) nicht vom Louvre gekauft sei. L'oeuvre eut fait bonne figure entre notre triptyque Garriga clair, agréable, un peu trop superficiel, et nos Noces de Cana trop sombres de ton, mais d'une remarquable maîtrise.

[2]) Aus diesem Grunde hätte die Besprechung von No. 15 und 16 besser vor No. 12 erfolgen sollen. Indessen ist No. 15 als zweifellos nicht eigenhändig am Schluss der ganzen Gruppe behandelt worden, während die Photo-

Der Typus der Madonna knüpft offensichtlich an die zuletzt betrachteten, unter Rogiers Einfluss gebildeten Typen an; nur sind die Züge voller und weicher geworden. Nasenrücken und Nasenflügel breiter, der Mund voller, die vorspringenden Linien der Stirn sind gemildert, auch die Wangen voller, das Oval breiter als dort. Man glaubt einen Einfluss wahrzunehmen, wie er von dem herrlichen Marienkopf der Verkündigung des Genter Altares wohl herrühren könnte. An Eyck auch und an die Palamadonna erinnert die reiche goldige Pracht des dann im Davidschen Sinne wieder strenger rhythmisierten Haares. Auch das Kind ist voller geworden. Vor der grossen Beherrschung naturwahrer Formen, wie sie der Meister bei Jan van Eyck fand, war die Unzulänglichkeit seiner eigenen Formensprache ihm zum Bewusstsein gekommen. Schon die Modellierung des Christus auf der Auferstehung hatte die Fortschritte erkennen lassen, die er seinem erneuten Studium des menschlichen Körpers verdankte. Eine gleich gründliche Beobachtung der Natur zeigt die Behandlung des Christkindes und der lebendig bewegten Putten auf unserem Altar; ein gewaltiger Fortschritt über die Kinderdarstellungen der frühesten Jugendwerke hinaus.

Die Anordnung des Thrones im Freien mit der Rückwand von Goldbrokatstoff und den Ausblicken zu beiden Seiten hinaus in die Landschaft hat Memling in die Kunst eingeführt; so auf dem Johannes-Altar, dem Chatsworth-Altar und den bekannten Bildern in London, in Wien und Florenz; letztere mit den Putten, die das Eindringen der italienischen Renaissance verkünden. Wie bei Memling[1]) sind die Säulen aus einem durchscheinenden alabasterartigen Marmor gebildet, wie dort sind auf den Kapitälen Putten angeordnet, und steigen aus diesen Kapitälen schlanke Säulen empor; wie dort nimmt die Rundung des oberen Bogens liegende Putten auf, denen, mit den unteren Putten zusammen die Rolle zufällt, die schweren Fruchtkränze zu halten. Nur bewegter und lebendiger als bei Memling sind bei David die Kindergestalten. In den oberen, in einer freilich unmöglichen Stellung gelagerten, Kinderfiguren kommt die Anstrengung zum Ausdruck, die das Halten der schweren Kränze verursacht; und in der unteren Gruppe verteilt sich die Last des Spannens auf alle drei Kindergestalten gleichmässig. Zu der dritten Knabenfigur, die in beiden Gruppen um die vorderste den Arm schlingt, ist bei Memling ein Vorbild nicht bekannt. Man hat gemeint, Memling habe die Anregung zu diesen Puttendarstellungen von Donatello oder Mantegna empfangen![2]) In beiden Fällen hätte er in Italien sein müssen, da die Stiche Mantegnas solche Putten nicht zeigen. Aldenhoven leitet die gleiche und ziemlich gleichzeitige Erscheinung beim Kölner Bartholomäus-Meister mit diesem selbst von Oberdeutschland her. „Die nackten Engelskinder kommen (in Oberdeutschland) um diese Zeit öfters vor und sind wohl aus dem nahen Italien eingewandert.“[3]) Auf Stichen des 15. Jahrhunderts kommen ornamental verwendete Putten nur zweimal vor. Das wohl früheste Beispiel für deren Verwertung diesseits der Alpen bietet der Stich Schongauers, Christus vor Pilatus. (B. 14). In drolliger Haltung zieren

graphie von No. 16 mir erst in letzter Stunde zuging und die Einfügung der entsprechenden Notizen sich aus technischen Gründen im Anschluss an No. 15 empfahl. Wiederholt wird darauf hingewiesen, dass der Anordnung innerhalb der einzelnen Perioden keine chronologisch entscheidende Bedeutung zukommt.

[1]) Vgl. auch die Auferstehung im Louvre.

[2]) Vgl. Kämmerer Memling 1899 S. 132.

[3]) Aldenhoven. Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902 S. 267. Scheibler nimmt bei Besprechung des Wiener Memling keine Stellung zu der Frage und konstatiert nur das Faktum. Repert. X. S. 286.



No. 12. MARIENALTAR LOUVRE. PARIS.

sie den Thron des Pilatus. Auf den zweiten Stich macht mich Lehrs in dankenswerter Weise aufmerksam. Er rührt vom Meister P. W. von Köln her und bringt geflügelte Putten in ornamentalen Ranken zur Darstellung. Nach Lehrs nähert sich das Blatt bereits stark dem Ende des Jahrhunderts.[1]) Vielleicht hat Memling die Stiche gekannt. Der Einfluss italienischer Plaketten auf bestimmte Erscheinungen bei David wird später deutlich werden. Gehen die Putten vielleicht auf ähnliche Quellen zurück? Schon unter Karl dem Kühnen waren wiederholt italienische Medailleure nach den Niederlanden gekommen, so jener Niccolo Spinelli, dessen Bildnis Memling gemalt hat[2]). Die Vermittlung italienischen Einflusses nach der Richtung des Dekorativen, Ornamentalen ergibt sich damit von selbst[3]).

Die Beziehungen der beiden Engelsgestalten zu Memling hat schon Friedländer hervorgehoben[4]). Ihre Typen sind freie Abhandlungen des Madonnentypus; ihr Haarreichtum in lichtem und rotem Blond, erinnert wieder an den Genter Altar. Und in der feierlich vertikalen Anordnung macht sich der Meister bemerkbar, dem die eindrucksvolle Johannesgestalt bei Kaufmann zu danken ist. Die knittrigen Falten da, wo die langfallenden Gewänder den Boden berühren, sind ebenfalls schon bekannt.

Vor den feierlichen Johannesfiguren wird die Erinnerung an den herrlichen Chatsworth-Altar von Memling lebendig. Der Evangelist ist von No. 10 her bekannt. Der Kopf kehrt wieder auf No. 21 und ähnlich auch in der Figur des Schenken auf No. 20. Auf das gleiche Bild weisen auch die Stifterfiguren hin. Es sind die gleichen Züge, nur jugendlicher auf unserem Triptychon. Friedländer[5]) und Hulin[6]), die die gleiche Beobachtung gemacht haben, wollen einen Altersunterschied von 10 Jahren gewahren, der im Hinblick auf das Knabenporträt wohl möglich erscheint. In dem Stifterporträt der Kanahochzeit hatte Weale das Bildnis des Jan van der Straeten gesehen. Inzwischen hat Hulin nach dem Wappen auf unserem Triptychon die Persönlichkeit des Jan de Sedano darin erkannt. Hulin behält sich hierüber nähere Veröffentlichung vor, daher ich nur — mit freundlicher Zustimmung des Entdeckers - die Tatsache selbst der Entdeckung kurz erwähne. Für die Datierungsfragen ist von Wichtigkeit, dass dieser Jan de Sedano im Jahre 1503 der Brüderschaft vom St. Sang beigetreten ist, daher die Kanahochzeit, die ihn in der Tracht der Brüderschaft darstellt, um diese Zeit entstanden sein wird. Damit aber bringt Hulin ein wichtiges Zeugnis bei für die Urheberschaft Davids an unserem Altar. Nach dem Altersunterschied, wie er sich in der Person des Stifters und seines Sohnes bemerkbar macht, dürfen wir den Altar etwa um die Jahre 1493--95 ansetzen. Nun finden sich die unteren Puttengruppen genau in der gleichen Stellung, im Gegensinne, auf dem Kambysesurteil[7]). Dass David es liebt, sich selbst so zu wiederholen, ist bereits hervorgehoben. Ganz und gar unwahrscheinlich ist es, dass diese, wie die andere sehr viel bedeutsamere, Erscheinung der Raumeinheit für alle drei Triptychonflügel, auf einen grossen in Memlings Gefolgschaft stehenden Unbekannten zurückgeht, der dann

[1]) Briefliche Mitteilung
[2]) Vgl. Pirenne Gesch. der Niederlande Bd. II, S. 544. Kämmerer Memling S. 17.
[3]) An Niccolo Spinelli selbst wird man freilich nicht denken dürfen, dessen Werk neuerdings Bode zusammengestellt hat. Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml. 1904. S. 1 ff.
[4]) A. a. O.
[5]) A. a. O. S. 13.
[6]) Mündliche Mitteilung.
[7]) Vgl. unten No. 18.

in gewissem Sinne als Davids eigentlicher Meister zu gelten hätte, und von dem sonst nichts erhalten wäre.
Doch bedarf die Zuweisung keines solchen indirekten Beweises. Auch die landschaftlichen Merkmale stimmen überein mit den Werken der Periode. Das oft schon beobachtete einheitliche lichte Grün kehrt hier in einer freilich summarischeren Behandlung wieder. Es ist das Grün, wie es Dürer etwa im Wiener Allerheiligen-Bild oder der Münchener Weihnacht bringt, oder wie es ganz stereotyp sich beim Meister der Heiligen Sippe findet. Auch die Anordnung des gedrängten Gebäudekomplexes, von Bäumen umrahmt, und der Ausblick in die unvermittelt einfarbig graublau einsetzende Ferne sind genau so auf den eben betrachteten Tafeln vorgebildet. Nur freier und grossartiger ist die Landschaft geworden. Es ist die erste ganz weiträumige Landschaft der ganzen Schule. Dieser Eindruck aber der Grösse wird in erster Linie durch die sinnenfällige Einheit übermittelt, die die Landschaftsdarstellungen der drei Teile unter sich verbindet. Noch ist der Schritt zur Einheit von Figur und Landschaft für solch figurenreiche Darstellung nicht gemacht. Noch stehen die Gruppen vor der Landschaft und lassen nur schmale Ausblicke frei in die Tiefe. Dieser Tiefe ist aber als ungeteiltes Ganzes schon eine selbständige Bedeutung zuerkannt, und der Weg ist nicht mehr weit, nun auch die eigentliche Darstellung mit einzubegreifen in dieses Ganze. Die räumliche Einheit der verschiedenen Altarteile ist auf den fünf Mitteltafeln des Genter Altars keine unmittelbar sinnenfällige. Rogier kennt sie nicht. Bouts nähert sich der Erscheinung in dem Erasmus und dem Hippolytaltar. Von Ouwater und Geertgen sind uns Triptychen nicht erhalten. Bei Memling tritt sie ein einziges Mal, dann allerdings auch ganz überzeugend auf. Es ist der Grund, warum von allen Werken Memlings der Chatsworthaltar (S. 20) am reifsten erscheint. Aber auch dort erstreckt sich die Raumeinheit in unmittelbar sinnenfälliger Weise nur auf die Halle, in der die Figuren stehen, nicht auf die Landschaft; zwar hängen die einzeln sich öffnenden Ausblicke bei genauerem Zusehen auch in sich zusammen, doch wird der Blick hauptsächlich durch die Detaildarstellung auf dem einzelnen Ausblick festgehalten, sodass die Einheit der Ausblicke weniger zum Bewusstsein kommt. Bei David aber ist in erster Linie diese Einheit angestrebt; ihr sind alle Detailerscheinungen völlig untergeordnet. Während bei Memling jeder einzelne Ausblick ein neues Bild aufweist, gliedert sich hier das Landschaftsbild in grossen Massen, links der Wald, dann in freien Linien der Ausblick in die weite Ferne; dann wieder als rechter Abschluss die mächtige Gruppe von Gebäuden und Bäumen. Einzelheiten mögen auf Anregungen von Memling zurückgehen; so die Tiefe der Flachlandschaft auf den Flügel des Johannesaltars; der grosse Zug aber, der durch diese Landschaft weht, ist vom Meister selbst. Hier hat er später wieder angeknüpft für seine gross gesehenen Kreuzigungslandschaften.
Die Farbe ist ganz im Geist der Periode. Das in dieser Zeit gern zur dominierenden Note erhobene Rot steht in dem mächtigen roten Mantel der Maria, nur leuchtender und tiefer als sonst, im Zentrum der Darstellung und wiederholt sich etwas lichter in dem Mantel des Evangelisten. Auch die Schillerfarben treten in dem violett und blaugrünen Gewand des rechten Engels auf, während der andere in einfarbiges Gelb gekleidet ist, mit grünem Überwurf. Wie die Form der Flügel, so geht auch deren quergestreifte mannigfaltige Färbung auf den Genter Altar und auf Memling zurück.

Wie das Streben nach einheitlichem Freiraum, so ist auch das Streben nach einheitlich flutendem Licht hier bemerkbar, und geht durch alle drei Teile hindurch. Gleichmässig erfüllt es die gesamte vordere Bühne. Aber wie auf dem Pester Bild, so ist auch hier aus dem bestimmten Lichteinfall des Vordergrundes für die Landschaft ein diffuseres, schattenschwächeres Licht geworden. So wenig eine Einheit von Figur und Landschaft, so wenig ist auch eine durchgehende Einheit der Lichtwirklichkeit vorhanden.



No. 13. BEWEINUNG. SAMMLUNG JOHNSON. PHILADELPHIA.

13. Beweinung unter dem Kreuz.

Sammlung Johnson. Philadelphia. 84:62.
Erworben 1899 im Kunsthandel in London. Mir nur aus der Photographie bekannt. Danach handelt es sich um ein eigenhändig angelegtes, wenn auch nicht durchaus eigenhändig ausgeführtes Werk. Der Typus Johannes identisch mit dem auf No. 12, auch ganz in Rot, wie

der Besitzer die Güte hat mir brieflich mitzuteilen. Typus Maria und Magdalena mehr an die spätere Zeit erinnernd. Die Komposition ist von Rogier (Museum, Brüssel. Nachfolger Rogiers. Kais. Friedr. Museum, Berlin), Bouts (Louvre 2196. Kopie Städel. Frankfurt. 97a) und Memling (Joh. Hospital, Brügge. Doria, Rom. von Kaufmann, Berlin) bekannt. Die Landschaft mit den grossen Blattpflanzen des Vordergrundes, mit dem regelmässig getüpfelten Baumschlag (No. 11), der glatten Architektur und dem dürren, aus dem Felsen einsam aufragenden Baum (No. 36) hat ganz Werkstattcharakter. Dazu passt auch, dass, wie der Besitzer auf Anfrage gütigst mitteilt, wie auf No. 16, und wie unter No. 38 als Werkstattmerkmal erwähnt, die Hintergrundbäume in tiefem Braungrün auf lichtblauer Wiese stehen.

14. Anbetung der Könige.

Pinakothek. München. No. 118. 1,21:1,64.
Katalogisiert als Gerard David. Von Weale ohne Angabe der Gründe ihm abgesprochen [1]). Woermann ist mit der Zuweisung an David einverstanden [2]). Bei Crowe und Cavalcaselle [3]) wird das Bild in Verbindung und Beziehung zu der Geburt Christi von Hugo van der Goes erwähnt, die das Berliner Museum kürzlich aus Spanien erwarb. Auch dieses Bild freilich, das sich damals im Santa Trinidad-Museum in Madrid befand, galt ihm nicht als Goes, sondern als verwandt den beglaubigten Werken Davids. Immerhin verdient es hervorgehoben zu werden, dass hier schon die Verwandschaft der Tafel mit Hugo van der Goes, wenn auch unbewusst, hervorgehoben war. Rosen [4]) nimmt das Bild als David hin und sieht in den entlaubten Bäumen Vorstudien zu seinen späteren Darstellungen belaubter Bäume. Als Kopie nach Hugo van der Goes wurde das Bild zuerst von Friedländer und Bode erkannt [5]). Friedländer hat dann den Gedanken weiter ausgebaut [6]). Hulin, der sich ursprünglich gegen die Urheberschaft Davids aussprach und eher geneigt war, eine gemeinsame Arbeit von Jan Provost und David darin zu sehen [7]), hat sich dann dieser Bestimmung angeschlossen [8]). Friedländer weist mit vollem Recht auf die Typenähnlichkeit des hinteren, zum Fenster hereinschauenden Hirten, mit Gestalten bei Goes, sowie des Joseph mit dem Joseph auf dem Berliner Bild hin. Das Berliner Museum besitzt im Depot eine Wiederholung der Darstellung, die, aus der Davidschule stammend, sich bei gleichbleibender Komposition noch enger an

[1]) Portfolio London 1895, S. 46.
[2]) Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei II S. 57. *Weiterhin zitiert als W. W.* Ebenso Lübke bei Schnaase Band 8, S. 277, der mit Bestimmtheit für David eintritt.
[3]) Cr. u. Cav. S. 350/51.
[4]) Rosen, Die Natur in der Kunst, S. 150. Siehe auch Wagen, Handbuch S. 142 (Horebout) und Passavant Kunstblatt 1841, S. 39. Passavant hält den Buchstaben auf dem Gürtel des einen Pagen für A. W. und liest Lievin de Witte. Wagen, der dies zitiert, weist darauf hin, dass das A. ihm immer Anstoss gegeben.
[5]) Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen 1903, S. 101.
[6]) Jahrbuch etc. 1904, S. 108 ff.
[7]) H. de Loo. Jan Provost Gent 1902, S. 23.
[8]) Mündliche Mitteilung.



No. 14. ANBETUNG DER KÖNIGE. PINAKOTHEK. MÜNCHEN.

Goes in der Typik anlehnt und insbesondere die Köpfe der beiden älteren Könige genau im Goesschen Typus wiedergibt.

Die Abhängigkeit beider Darstellungen von einem gemeinsamen Original des Goes ist damit erwiesen. Als weitere Merkmale, die auf Goes hinweisen, sind zu erwähnen: das Strohbündel vorn, das auf dem Portinarialtar so vorkommt, die, ebenfalls von dorther bekannten, fliegenden Engel mit den langen Gewändern und erhobenen Händen, schliesslich aber, und ganz besonders, die Landschaft, die in den dürren Bäumen wieder ganz an den Florentiner Altar, in der Farbe aber und Struktur ganz an die Landschaft erinnert, die Goes auf dem unteren Teil des Stifterflügels am Hippolytaltar des Dirck Bouts in Brügge um die Stifterfiguren gemalt hat. Wie auf der Kopie nach Rogier, so geht David auch hier in der Gestaltung der Typen im wesentlichen seine eigenen Wege. Die Köpfe der beiden vorderen Könige lehren, dass er bei ihnen von dem Goesschen Vorbild sich völlig frei gemacht hat, selbst ohne dass es noch einer Bestätigung dessen durch die Schulkopie bedürfte. Der vordere König hat mit der hohen schön gewölbten Stirn, der vorspringenden geraden Nase, dem scharf geschnittenen Mund und der Haarlocke im Gesicht eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Porträt des Jan de Sedano auf No. 19. Nur ist dem Kopf, insbesondere durch das grauweisse Haar, ein älterer Charakter verliehen. Der zweite König und die Gestalt, die von links hinten mit erhobener Hand herbeieilt, reihen sich ganz den bekannten Typen Davids ein. Am meisten

ist der Meister sich selbst treu geblieben in der Hauptgruppe. Die Maria ist von den Geburtsdarstellungen her bekannt. David, der immer gern Anklänge an seine eigenen Kompositionen bringt, hat den Kopf nahezu unverändert in No. 20 wiederholt. Das Kind hat auf der Schulwiederholung in Berlin nicht nur die gleichen auffallenden Bewegungen, sondern auch genau die gleichen Gesichtszüge und die gleiche Haarbehandlung. Es wird mithin in allen Einzelheiten eine getreue Kopie nach Goes sein. Die Engelsköpfe zeigen eine weitere auffallende Übereinstimmung mit der Pariser Kana-Hochzeit. Der rechte Engel besonders stimmt in jeder Linie der Gesichtszüge mit dem Porträt des Stiftersohnes dort überein. Man kann den einen Kopf gegen den anderen auswechseln. Die in der Periode gern verwandten Schillerfarben treten in dem zitrongelben, nach rosa schattierten, Gewand des rechten Engels auf. Das Gewand der Maria ist, wohl nach dem Vorbild, tiefblau. Das grauviolette Gewand Josephs dagegen wiederholt die bekannte Farbe des Meisters selbst.

Der Namenszug auf dem Gürtel wird kaum eine andere Bedeutung haben, als die, dass er eben auf dem Gürtel sich fand, der hier zum Vorbild gedient hat. Solche gelegentlich auf Gerätschaften der Darstellung vorkommenden Schriftzeichen deuten meist nicht auf den Namen des Malers sondern auf den Besitzer des Gegenstandes hin; für die bildliche Darstellung kommt ihnen eine rein ornamentale Bedeutung zu.

Friedländer hebt mit Recht die freie Raumgestaltung hervor und betont das locker bewegte Gefüge der knieenden Gruppe. Solche Bewegungsfreiheit lag in der Tat ausserhalb des Vermögens des Meisters und ist auf das Konto von Goes zu setzen. Darüber aber darf nicht übersehen werden, dass die Darstellung in zwei Teile zerfällt und dass zwischen dem Vordergrund und dem an sich so reizvoll gebildeten Hintergrund keinerlei Verbindung besteht, wodurch dem Erfassen eines einheitlichen Freiraumes erhebliche Hindernisse entgegenstehen. Davids Streben geht immer darauf aus, alle Teile der Darstellung zu einem in sich zusammenhängenden Ganzen zu gestalten, ein Streben, das mit besonderer Deutlichkeit gerade in seiner eigenen Komposition der Anbetung zum Ausdruck kommt. Hier aber liegt die alte Darstellung vor, die den eigentlichen Vorgang innerhalb eines scharf nach hinten begrenzten vorderen Raumausschnittes anordnet — auch innerhalb dieses Ausschnittes haben die Figuren nicht die tiefenanregende Bedeutung, wie bei David — während dahinter der Ausblick sich öffnet auf einen nicht sinnenfällig mit der Vordergruppe verbundenen Hintergrund. Die hintere Bodenbildung zwischen den zwei mächtigen Seitenkulissen ist räumlich unklar; ist es eine Bodenerhebung, die das vom Hüttendach herabreichende Erdreich in halber Menschenhöhe zur linken Kulisse hinüberleitet? Oder verläuft der Boden flach nach dem Hintergrunde zu? Man hat alle Mühe, vor dem Original sich in die Tiefe hineinzufühlen. Wir erfassen die Tiefenstaffelung nicht sinnenfällig, sie kommt nicht mit künstlerischen Mitteln zu reinem Ausdruck, sondern appelliert in einem literarisch erzählenden Sinn an unsere Erfahrung. An sich betrachtet ist dann freilich gerade dieser Hintergrund von der grössten Meisterschaft. Vergleichen wir diese in der mannigfaltigsten Bewegung erfassten Pferde mit den analogen Darstellungen auf dem Hintergrund der Berliner Kreuzigung, so zeigt sich, dass der Fortschritt in der Behandlung des räumlichen Zusammenhangs noch lange keine Überlegenheit bedeutet; und dass es ein Grösserer war, bei dem David hier in die Lehre gegangen war, um seine Formensprache und Ausdruckskraft zu bereichern.



No. 15a. THRONENDE MADONNA. MUSEUM. DARMSTADT.

15. Thronende Madonna mit Engeln.

Nur in Kopien erhalten.

15a) Museum Darmstadt. 95:75.

In der Sammlung als Memlingsche Schule bezeichnet, im Katalog dem Horebout zugeschrieben. Von Weale für einen Zeitgenossen des David in Anspruch genommen[1]). Michiels[2])

[1]) Portfolio London 1895. S. 46.

[2]) Michiels. Histoire de la peinture en Flandre. Bd. 4. S. 145.

zitiert eine Excursion artistique en Allemagne von Darcel (Rouen 1862), worin dieser als gründlicher Kenner des Bildes in Rouen die Darmstädter Tafel als ein délicieux panneau dem Meister zuschreibt. Einer der Engel habe identische Züge mit einem Engel in Rouen. Schmidt[1]) hält es für ein dem David verwandtes, feines, weiches, wenn auch etwas kraftloses Bild. Woermann[2]) weist es dem Meister ebenfalls zu. Friedländer erwähnt es gelegentlich als dubiös[3]), Justi scheint es auch dem Meister selbst geben zu wollen[4]). Scheibler[5]) hält das Bild für eine *Kopie* aus der Mitte des 16. Jahrhunders nach einem verlorenen Original von David.

Eine Anzahl von Merkmalen weist mit vollster Bestimmtheit in unsere Periode. Der Typus der Madonna ist nahezu identisch — auch in der Erscheinung der flachen Rogierschultern — mit dem auf No. 7 und 10. Das Kind ist der Pala-Madonna (S. 10), die Engel sind dem Genter Altar direkt entnommen. Es ist die Zeit, wo David die Eycks besonders eifrig studiert. Auch der Teppich war von der Pala-Madonna her bekannt. Die Umbildung der Typen zeigt die gewohnten Erscheinungen. Die Engelköpfe sind Davidsche Übersetzungen jener vom Genter Altar. Der Thron ist ähnlich gebildet, wie auf No. 10, nur überwiegen noch die gotischen Elemente. Das tiefe Rot tritt in dem Mantel der Maria auf; die Schillerfarben in den Engelgewändern, auch die Knitterfalten auf dem Erdboden fehlen nicht. Alles das, vor allem aber die würdig getragene Anordnung des Ganzen, das den Rhythmus der vorgetragenen Musik feierlich zum Ausdruck bringt, würde die Zuweisung des Bildes an den Meister selbst rechtfertigen. Doch lassen technische und andere Merkmale solche Bestimmung nicht zu.

Die Verzeichnung am rechten Auge des Christkindes möchte noch hingehen. Es ist die Zeit, wo David noch ringt um die Beherrschung des Formenausdrucks für Kindergestalten. Die gleiche Erscheinung wiederholt sich dann aber bei dem Engel rechts neben der Orgel. Auffallend ist dann weiter die übertriebene Horizontalstellung der Augen, sodass bei dem schon erwähnten Engel der Eindruck eines Mongolengesichts entsteht. Wie David selbst gerade diesen Engeltypus behandelt, wird aus der Engelsgestalt deutlich, die auf der Abendmahlstafel in Rouen zur Rechten neben dem Thron der Himmelskönigin steht. Im Gegensatz auch zu dem stets scharf und klar zeichnenden David ist nirgends die Linie, die den Augapfel umsäumt und von dem Augenlid trennt, scharf angegeben. Auch für den Mund ist an Stelle der festen bestimmten Zeichnung eine weiche, charakterlose Behandlung der Mundlinien, besonders bei den Engeln getreten. Die völlige Verzeichnung der rechten Hand des Christkindes wäre aus flüchtiger Behandlung allein nicht mehr zu erklären; sie ist des, in der Zeichnung der Hände gerade so sicheren Meisters ganz und gar unwürdig. Das zunächst voll herabfallende Haar der Madonna wird über dem Mantel viel zu dünn und fein, ein für die Werkstatt charakteristisches Merkzeichen. Das Haar der Engel ist flüchtig, strähnig behandelt, zum Teil verschmiert.

Im Gegensatz zu dem feinen und dünnen Farbenauftrag bei dem David dieser Periode ist die Farbe dick und pastos aufgetragen. Überall wo David Schillerfarben bringt, sind die

[1]) Schmidt. Kritische Bemerkungen über die Galerie in Darmstadt. Beilage zur Allg. Ztg.
[2]) W. W. Bd. II, S. 57.
[3]) Repertorium Bd. 23, S. 250.
[4]) Zeitschr. f. bildende Kunst, 86. Jahrg. 21, S. 183.
[5]) Briefliche Mitteilung.

Übergänge fein und sorglich vertrieben. Hier ist auf die graublauen Gewänder der Engel[1]) die Farbe scharf, dick, pastos, unvertrieben aufgesetzt. Solche Behandlung liegt David ganz fern. Die Landschaft zeigt alle die unter No. 38 zusammengestellten, für die Werkstatt charakteristischen Merkmale; so besonders die getüpfelte Baumbehandlung, wie No. 11, ferner den scharf blaugrün behandelten Boden des Hintergrundes mit den braungrünen Bäumen[2]).
Alle diese Merkmale sprechen für eine Werkstattwiederholung einer der feierlichsten und würdigsten Kompositionen des Meisters.
Für die eigentliche Figurengruppe wird die Kopie völlig getreu sein. Nicht so sicher erscheint dies für den Hintergrund. Der Garten mit der umschliessenden Mauer und dem Laubgang von Weinlaub kehrt ganz ähnlich auf dem Londoner Bild der Katharinenvermählung wieder. Eine so scharfe Laubindividualisierung ist für unsere Periode, in der die Behandlung der landschaftlichen Elemente summarischer wird, auffallend, wenn auch nicht ausgeschlossen. Die Frage muss offen bleiben, ob der Kopist hier kombiniert, ob er von einer anderen und späteren Darstellung des Meisters den Hintergrund hinzugenommen, oder ob er auch darin sich genau an das Vorbild gehalten hat. Ähnlich freilich scheint auch die Mittelgrundbehandlung auf No. 16.

15b) Aachen. Suermondt-Museum. Getreue, sehr schwache Wiederholung des gleichen Originals, nach der düsteren Gesamtfärbung später entstanden, um 1550.

16. Thronende Madonna mit Engeln.

Sammlung Johnson. Philadelphia. 145:63 1/2.
Die Photographie der in der Sammlung als Memling geltenden Tafel geht mir erst in letzter Stunde von den Herausgebern der „Noteworthy Pictures in American Private Collections“ zu. Soweit eine Photographie ein Urteil zulässt, handelt es sich um ein prachtvolles eigenhändiges Werk des Meisters. Die Mittelgruppe, bis auf geringe Abweichungen im Fall des Mantels, und mit dem Kopfschleier an Stelle der Stirnbinde, genau wie No. 15, und möglicherweise das Original dazu. Andererseits spricht die Verschiedenheit in der Behandlung des Thrones eher dafür, dass No. 15 noch auf eine andere, nicht erhaltene, aber der vorliegenden nächstverwandten Darstellung zurückgeht. Die Pilasterstellungen des Thrones zeigen eine etwas vorgeschrittenere, wenn auch immer noch gotisierende Renaissance-Ornamentierung. Muster des Thronteppichs hinter der Madonna und des Fussteppichs identisch mit No. 15. Die zwei musizierenden Engel genaue Wiederholungen der nur umgestellten Engel auf No. 12, sodass die *Figurenkomposition* die auch im Fall des Mantels, im Gegensinne, *genaue Wiederholung oder das Vorbild ist von No. 12,* mit der einzigen Abweichung,

[1]) Es handelt sich hier um die gleiche Zusammenstellung der Engelgewandung in licht blauweiss mit dem roten Brokatmantel, dessen Futter in grün und karminrot schillert, wie auf der Sigmaringer Verkündigung. Das bekannte Brokatmuster ist hier sehr viel weniger sorglich gezeichnet, als sonst stets bei David.
[2]) Gerade die Landschaftsbehandlung des Hintergrundes hat auch Scheibler veranlasst, in dem Bilde eine Kopie zu sehen.



No. 16. THRONENDE MADONNA SAMMLUNG JOHNSON. PHILADELPHIA.

dass die Madonna an Stelle des Stirnreifens den Kopfschleier trägt und dass die Laute des in beiden Fällen die Saiten mit der rechten Hand berührenden Engels umgestellt ist, also mit dem Griff nach aussen zeigt. Der Landschaftsausblick zu beiden Seiten des Thrones ist für den Hintergrund nahezu in jeder einzelnen Linie identisch mit der Landschaft auf No. 7.

Das grosse Gebäude links, der Gebäudekomplex rechts, selbst das in Bäumen wie gebettete Dach wiederholen sich. Dazwischen schiebt sich ein Mittelgrund, der, soweit es die Photographie erkennen lässt, eine reich belaubte Gartenwand zeigt, wie sie ähnlich auf No. 15 den Schauplatz der Darstellung umfriedet.

17. Geburt Christi. Nachtstück.

Nur in Kopien erhalten.

17a) Kaiserliche Gemälde-Gallerie. Wien. No. 641. 57:41.

17b) eine nach Friedländer[1]) gleichwertige genaue Wiederholung im Jahre 1902 im englischen Kunsthandel, bei Lawrie a Co., seitdem[2]) in englischen Privatbesitz übergegangen.

17c) und d) schwächere genaue Wiederholungen, Pinakothek München No. 161. 61:45 und Frankfurt a. M. Privatbesitz.

17e) Wiederholung in der Hauptkirche in Annaberg, von Scheibler erwähnt[3]).

Das Wiener Bild, das ursprünglich als Jan van Eyck galt, ist zuerst von Scheibler zu Gerard David in Beziehung gebracht worden und als Werk des Meisters selbst, oder als gutes Erzeugnis aus der Werkstatt gekennzeichnet. Neuerdings als Schule Gerard Davids katalogisiert. Die Scheiblersche Zuweisung in die *Werkstatt* ist zutreffend. Die Ausführung im einzelnen, die Typen, die Behandlung der Hände, der Haare, der Engelgewänder stehen nicht auf der Höhe des Meisters. Die Tatsache, dass allein vier weitere genaue Repliken vorhanden, zeugen für die Berühmtheit und Beliebtheit des Originals. Die Wiener Replik steht in den Engeltypen denen von No. 15 am nächsten und stammt vermutlich von derselben Hand[4]). Typus der Madonna und der Engel weisen in unsere Periode.

Die bedeutendste, aber vereinfachte Wiederholung des verlorenen Originals ist die Darstellung Wien No. 627a. (Katalogisiert als Gerard David), die indessen kaum noch dem Davidkreis entstammt und in der auch die Typik des Meisters verloren gegangen ist. Die beiden singenden Engel oben links sind fortgefallen, ebenso der knieende Engel unten rechts. An dessen Stelle Durchblick auf dunklen Gang, in den von hinten durch eine Türe drei von einer Laterne beleuchtete männliche Gestalten treten. Der landschaftliche Fensterausblick reicher, bewegter. Die beiden Hirtenköpfe sind fortgefallen. An Stelle der schlanken runden Säule ein reich ornamentierter Renaissancepilaster, der die Entstehung des Bildes etwa in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts verlegt. Das Gewand des linken fliegenden Engels hatt statt Lilien Granatapfelornamente auf dem Gewand. Die Typen haben ausgesprochen holländischen Charakter. Ein Zusammenhang mit dem Dresdener Altar der Gefangennahme Christi[5]) (No. 841) ist

[1]) Mündl. Mitteilung.

[2]) Briefl. Mitteilung der Firma.

[3]) Scheibler, Repertorium Bd. 10, S. 280. Vgl. zu 17a auch Burkhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien S. 321. „kostbares, feines Bild, niederländisch, um 1500". Der Anonymus des Morelli hatte die Darstellungen der Geburt mit dem von dem Kinde ausgehenden Licht als maniera ponentina bezeichnet, sein Ausdruck für alles Ausseritalische.

[4]) Zur Weiterbildung der Komposition bei A. Isenbrandt, vgl. unten.

[5]) Vgl. dazu R. Bruck. Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Strassburg 1903, wo der interessante aber nicht überzeugende Versuch gemacht ist, den Altar dem Jugendwerk des Jan Gossart einzugliedern.



No 17a. GEBURT CHRISTI. KAIS. GEM.-GALL. WIEN

unverkennbar, doch steht das Wiener Bild auf höherer Stufe. Die Tatsache, dass ein so bedeutender Meister die Komposition wiederholt, spricht am beredtesten für das Ansehen, in dem das verlorene Original stand. Die qualitative Überlegenheit dieser Replik schliesst ihre Abhängigkeit von einer der wie oben zusammengestellten Wiederholungen aus. Andererseits ist auch eine umgekehrte Abhängigkeit ausgeschlossen, da die Säulenornamente und die Engelflügel der zuletzt behandelten Replik auf eine spätere Zeit verweisen, als die gleichen Erscheinungen in der Gruppe 17a–e. Diese Gruppe muss daher mit der zuletzt behandelten Replik zusammen auf ein gemeinsames Original zurückgehen. Die Möglichkeit aber bleibt offen, dass diese Replik (Wien 627a) nicht auf den verlorenen David, sondern auf ein weiteres Original zurückgeht, das dann den gemeinsamen Ausgangspunkt für die Wiener Replik (627a) und den verlorenen David gegeben hätte. Der Gedanke an Ouwater liegt nahe. An ihn erinnern auf allen genannten Darstellungen die feinen Hände, besonders der Madonna, mit den kurzen auseinander gestellten Fingern, wie sie von der Berliner Lazaruserweckung her bekannt sind. Ganz ähnlich auch die Geberde der Hände, hier der Maria, dort bei Ouwater

des Lazarus und Petrus: das *Schwebende der Handhaltung*, das sonst innerhalb der Schule nicht vorkommt. Die einzeln gestellten Lilien auf dem Gewand des linken fliegenden Engels sind für David ungewöhnlich, geben aber die Parallele zu den einzeln gestellten Mohnsamenornamenten auf dem Gewand der zweiten Frauengestalt bei Ouwater. Ein weiteres Argument zugunsten von Ouwater: die gleiche Komposition kehrt ganz ähnlich bei Geertgen wieder in dem bekannten Nachtstück der Sammlung von Kaufmann. Nur die Hände der Maria sind gefaltet und die Armhaltung des Kindes ist etwas anders. Sonst ist es genau die gleiche Komposition im Gegensinne mit den vier Engeln um die Krippe. (Die Komposition wird dann von Massys in dem linken Flügel des Altars in Valladolid wiederholt, hier in Tagesbeleuchtung, die Krippe ausnahmsweise nicht aus Stein, sondern aus Holz gezimmert.) Damit wird die Vermutung, dass ein all diesen übereinstimmenden Darstellungen gemeinsames Original, und zwar von Ouwater vorlag, zur grössten Wahrscheinlichkeit erhoben.
Auf die Erscheinung der schwebenden Handgeberde weist auch die zweite grosse Gruppe solcher Nachtdarstellungen zurück, die vermutlich sämtlich auf ein verlorenes Original des Jakob von Amsterdam zurückgehen, dessen Beziehungen zu Ouwater auch sonst deutlich sind. Diese zweite Gruppe besteht aus folgenden Darstellungen: Barthel Bruyn, Sammlung von Kaufmann. Breitbild. Geht nach Scheibler vermutlich auf eine verlorene Darstellung von Joos van Cleef zurück, das dieser nach einem verlorenen holländischen Original kopiert hatte. Dieses hat dann wieder als Vorbild gedient für die ähnliche Darstellung (Hochformat) in der Sammlung von Kaufmann (der Katalog gibt Jan Joest von Calcar als mögliche Kraftquelle an) und die schwächere, aber nahezu identische Wiederholung der Sammlung Brenken in Weser[1]). Die Beziehungen des Kaufmannschen Hochbildes zu Jakob von Amsterdam liegen auf der Hand[2]). Die Vermutung, dass die beiden Bilder bei Kaufmann auf ein gemeinsames Original zurückgehen, hatte schon Goldschmidt ausgesprochen[3]). Im weiteren Zusammenhang damit noch die Darstellung aus der Blesgruppe der Sammlung Cook in Richmond. Von der einen Kraftquelle Ouwater würden dann folgende Darstellungen ihren Ausgang nehmen: 1. Geertgen, Sammlung von Kaufmann; im Anschluss daran Massys, Valladolid. 2. Gerard David (verschollen); im Anschluss daran zahlreiche Schulwiederholungen, wie oben 17a-e. 3. Der (holländische?) Meister des Wiener Bildes No. 627a. In entfernterem Zusammenhang. 4. Jakob von Amsterdam (verschollen): im Anschluss daran a) Joos van Cleef (verschollen) und Barthel Bruyn, Sammlung von Kaufmann. b) das Hochbild der Sammlung von Kaufmann und Wiederholung in Weser. c) im entfernteren Zusammenhang das Bild der Sammlung Cook in Richmond.

[1]) Scheibler, briefl. Mitteilung.
[2]) Das bekannte Bild des Meisters in Neapel gibt den Vorgang bei Tagesbeleuchtung und mit anderer Komposition.
[3]) Zeitschrift für Bildende Kunst Bd. XIII, S. 239.

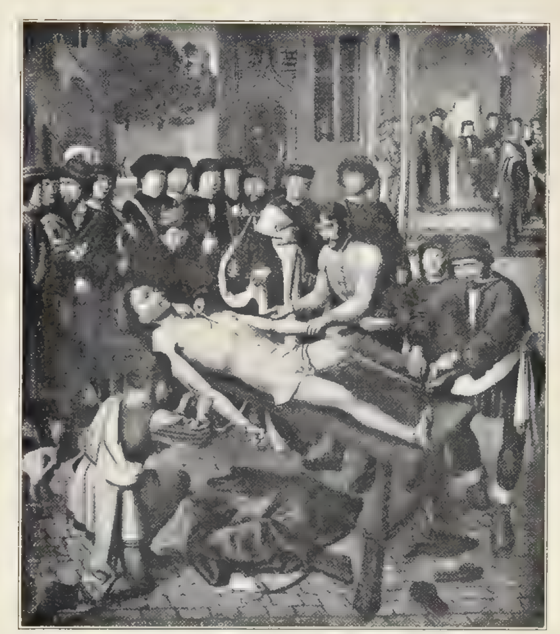
III.

DIE REIFE

18. Zwei Gerichtstafeln.

18a) Das Urteil des Kambyses.
18b) Die Schindung des Sisamnes.
Städtisches Museum Brügge. Je 182:159.
Die Tafeln waren bis 1794 in Brügge, wurden dann nach Paris verschleppt, 1815 der Stadt Brügge zurückgegeben und befinden sich seitdem im dortigen städtischen Museum.
Auf Grund urkundlicher Überlieferungen zuerst von Weale mit dem Meister in Verbindung gebracht[1]); seitdem von allen Forschern als eines seiner Hauptwerke anerkannt.
Weale bringt die Entstehung mit einem bestimmten und einschneidenden Vorgang der Geschichte Brügges in Verbindung.
Das reiche Herzogtum Burgund war nach den unglücklichen Schlachten von Granson und Murten im Jahre 1477 an die Erbtochter Karls des Kühnen, Maria von Burgund, gefallen, die am 18. August 1477 dem Sohne Kaiser Friedrichs III., Maximilian, die Hand reichte. Nur fünf Jahre lang war ihr die Herrschaft beschieden; sie starb 1482 und hinterliess als Erben einen kaum dreijährigen Sohn, den nachmaligen Philipp den Schönen. Längst schon lastete die Herrschaft der Burgunderherzöge schwer auf den Städten Flanderns, deren Reichtum in erster Linie dazu hatte dienen müssen, den glänzenden Hofhalt Philipp des Guten und den toll verschwenderischen Hofhalt Karls des Kühnen zu ermöglichen. Brügge und Gent, diese reichsten Städte des reichen Herzogtums hatten es nicht vergessen, welche Opfer sie dem Burgundischen Fürstenhaus hatten bringen müssen. Schon unter Marias Regierung wuchs ihre Selbstherrlichkeit zu bedrohlichem Umfang an, und als nun ein minderjähriges Kind berufen war, die Herrschaftsgewalt zu verkörpern, da wurden alle die Ansprüche auf Selbstbestimmungsrecht von neuem laut und machten sich Luft in der Opposition gegen Maximilian von Österreich, dessen Vormundschaft über den minderjährigen Philipp die Städte Brügge und Ypern nur unter ganz besonderen Bedingungen anerkennen wollten. Gent ging noch weiter und ernannte 1483 unter Vorsitz von Adolf von Cleve einen Vormundschaftsrat, ohne von Maximilian überhaupt Notiz zu nehmen. Dieser griff zu den Waffen, verbündete sich mit dem Erbfeind Flanderns, mit Frankreich, und zwang die flandrischen Städte, seine Vormundschaft anzuerkennen. Kaum aber war Maximilian nach Deutschland zurückgekehrt, da erhob sich von neuem in Brügge und Gent der Aufruhr, veranlasst in erster Linie durch Übergriffe, die die deutschen Beamten Maximilians sich hatten zu Schulden kommen lassen. Dieser wollte persönlich schlichten und ritt am 10. Februar 1488 in Brügge ein. Ehe indessen sein reiches Gefolge brabantischer Heerscharen ihm hatte folgen können, wurden die Tore

[1]) Le Beffroi. Bruges 1883. I. S. 225 ff., III. S. 334 ff.



No. 18b. SCHINDUNG DES SISAMNES. MUSEUM. BÜRGGE.

der Stadt geschlossen und Maximilian gefangen genommen. In einem Hause am Markt ward der Erbe des Deutschen Reiches, der Sohn des Kaisers, gefangen gehalten und streng bewacht. Die Geschichte Flanderns kennt kein zweites Beispiel einer solchen Tat kühnster, städtischer Selbstherrlichkeit. Der kommende Kaiser besiegt und gedemütigt von einer Handelsstadt, die ihrem Gefangenen die Richtung seines künftigen Verhaltens diktieren wird. Die Tat muss einen gewaltigen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht, muss den damaligen Machthabern der Stadt ein grosses Prestige verschafft haben. Die Anhänger Maximilians waren völlig an die Wand gedrückt. In den Augen der siegreichen Partei galten sie als Fürstenknechte und Verräter. Ein furchtbares Strafgericht brach über sie herein. Zahlreiche Todesurteile besiegeln die Niederlage der feindlichen Partei [1]). Mit diesem Vorgang hat Weale die Tafeln in Beziehung gebracht. Folgende Urkunden [2]) aus der Zeit von 1487—98 dienen ihm dabei als Unterlage:

1. Item, betaelt up ende in minderinghe van eene schoone ende costelike tafle van pointratuere, ghenomen te makene by Geerart	Item bezahlt für und à conto einer schönen und kostbaren gemalten Tafel, übernommen von Gerard David und lieferbar an diese

[1]) Weale. Beffroi I. S. 200. Pirenne. Geschichte Belgiens. Deutsch von F. Arnheim. Gotha 1902. Wenzelburger. Geschichte der Niederlande. Gotha 1896.
[2]) zitiert Beffroi I. S. 230.

David ende te leveren dese stede, van den jugemente ende vonnesse ons liefs heren, de welke dienen zal in scepenen camere. IV l[1]).

Stadt, die das Gebiet und den Urteilsspruch unseres Heilandes darstellt, die für den Schöffensaal dienen soll. 4 Pfund.

In dieser Urkunde war der Raum für den Namen des Malers zuerst freigelassen worden. Der Name Gerard David ist dann von anderer Hand eingetragen.

2. Item betaelt Willem Hanic, een van den tresoriers van der stede van Brugghe, de somme van II l. grooten omme daer mede te betaelne Gheeraerdt David, schildre, ter cause van zekere schilderye by hem ghemaect in scepen — camere by ordonnancie ende bevele van mynen heren van der wet, dus hier de zelve. II l[2]).

Item bezahlt an Wilhelm Hanic, einen der Schatzmeister der Stadt Brügge, die Summe von 2 Pfund gross, um damit zu bezahlen Gerard David, Maler, wegen gewisser Bilder, die von ihm im Schöffensaal ausgeführt waren, auf Veranlassung und Befehl meiner Herren des Rats, hier die gleichen: 2 Pfund.

3. Meester Gheeraert David, schildere de somme van VIII l. X s. grooten, over de gheheele ende vulle betalinghe, hem by submissien van Jacop Spronc, Joos de Smet, Jan de Corte ende Jan des Trompes tresorier toeghelegt, voor't vulmaken van der grooter taeffele van pointratuere ghestelt in't scepenen camere, de voorscreven. VII. l. X. s. g.[3]).

An Meister Gerard David, Maler, die Summe von 8 Pfund 10 Schilling gross als ganze und volle Zahlung ihm zugewiesen nach Prüfung von seiten von Jacob Spronc, Joos de Smet, Jan de Corte und Jan des Trompes, Schatzmeister, für die Vollendung der grossen gemalten Tafel im Schöffensaal, die vorgenannten: 8 Pfund 10 Schilling gross.

Diese Urkunden beweisen folgendes:

1. Gerard David hat von der Stadt Brügge für den Schöffensaal eine Tafel mit der Darstellung eines jüngsten Gerichts in Auftrag erhalten, er hat die Anfertigung dieser Tafel übernommen (ghenomen to maken) und erhält darauf Anfang 1488 einen Vorschuss[4]).

[1]) Rechnungen der Stadt Brügge vom 1. September 1487 bis zum letzten Februar 1488 Fol. CXXVI. Weale übersetzt tafel van pointratuere mit tableau de pourtraiture. Nach gütiger Auskunft des Brügger Stadtarchivars Herrn Gilliots van Severen lautet die genaue Übersetzung: une table peinte, un bois peint = gemalte Tafel.

[2]) Rechnungen der Stadt Brügge vom 1. Januar 1491 bis zum 31. August 1491. Fol. CLXI. Weale übersetzt hier „ter cause" mit „du chef de certains tableaux" etc. ter cause bedeutet: a cause de, auf Grund von, wegen.

[3]) Rechnungen der Stadt Brügge vom 2. September 1498 bis 2. September 1499 Fol. LXVI. Für die hier gemeinte grosse Tafel erhielt Gerard David 8 Pfund 10 Schilling Gross. Nach Michiels Histoire de la peinture en Flandre Band II, S. 459, bedeutet ein Pfund immer die Zahl 240, hier also 240 Gross. Ein Gross setzt er mit 88 Centimes an. Ein Pfund Gross wäre also etwa so viel, wie 43 Francs. Der Kaufwert wird das Sechsfache betragen haben. Wenn also der Meister 8 Pfund Gross erhielt, so war das nach heutigem Geldwert etwa 8×43×6 = 2060 Francs. Dazu dann noch die 10 Schilling. Ein Schilling = 12 Gross, 10 Schilling mithin = 1/2 Pfund. Gesamtsumme nach heutigem Wert ca. 2200 Francs rund 2000 Mark.

[4]) Datiert ist die Zahlung nicht. *Ganz* sicher ist nur, dass sie zwischen dem 1. September 1487 und letzten Februar 1488 erfolgte. Die Eintragung solcher Zahlungen in den Stadtrechnungen ist keine rigoros chronologische (briefliche Mitteilung von Herrn Stadtarchivar Gilliots van Severen). Unsere Zahlung figuriert auf Fol. 126 verso. Fol. 123 findet sich unter No. 11 eine vom 12. Februar und unter Fol. 129 unter No. 11 eine vom 22. Februar datierte Zahlung. Keine der anderen Zahlungen von Fol. 123—129 ist datiert. Hat die Stellung unserer Zahlung hinter dem Datum des 12. Februar Weale veranlasst, die Bestellung der Tafeln zwischen den 21. und 28. Februar zu verlegen? (Weale. Beffroi III. S. 336, Zeile 12—15 und S. 337, Zeile 5-6). Nähere Gründe gibt er nicht an. Jedenfalls scheint der ausgezeichnete Forscher hier zu übersehen, dass die Urkunde

2. Gerard David hat einige Bilder im Schöffensaal gemalt und erhält darauf im Jahre 1491 eine Bezahlung.
3. Gerard David hat eine grosse Tafel für den Schöffensaal fertig gestellt und erhält im Jahre 1498 die volle Zahlung.
Alle weiteren Schlüsse sind reine Hypothesen.
Weale ist der Meinung, dass Urkunden 1 und 3 zusammen gehören, dass sie beide sich auf unsere Tafeln beziehen, dass der entsprechende Auftrag im Februar, also unmittelbar im Anschluss an die Gefangennahme Maximilians im Jahre 1488 erteilt worden ist; und dass der Schreiber der Urkunde, der ursprünglich ja auch den Namen des Malers ausgelassen, sich im Gegenstand der aufgegebenen Darstellung geirrt habe. Alles das ist möglich, aber nicht zwingend. Daher schon Siret[1]) diesen Hypothesen entgegentritt. Weale sucht diesen Zweifeln zu begegnen[2]). Doch vermag er Gründe überzeugender Natur nicht beizubringen. Sicherlich hat Siret Recht, wenn er dagegen Einspruch erhebt, dass ohne zwingenden Grund dem Schreiber der Urkunde ein so grober Irrtum untergeschoben wird, wie er in der Verwechslung eines Jüngsten Gerichts mit der Darstellung des Kambysesurteils liegen würde. Die Darstellungen des Jüngsten Gerichts waren sehr beliebt[3]), und wir haben nicht das geringste Recht, an der Genauigkeit der Urkunde zu zweifeln. Dass der Meister, wie Weale will, volle zehn Jahre mit der Herstellung der Tafeln beschäftigt sein soll, ist zudem ganz und gar unwahrscheinlich. Sie sind aus einem Guss entstanden. Das Beispiel, dass ein Meister zehn Jahre mit zwei Bildern dieses Umfanges zugebracht haben soll, stünde ohne Analogon in der Kunstgeschichte da. So bleibt uns nichts, als den Verlust jenes in der ersten Urkunde erwähnten Werkes zu beklagen[4]).
Was die dritte Urkunde anlangt, so ist das Zusammentreffen der Jahreszahl 1498 auf dem Kambysesurteil mit der Zahlung vom gleichen Jahr und zwar für *eine* von Gerard David für den Schöffensaal gemalte Darstellung nicht von zwingender Beweiskraft. Andererseits darf nicht übersehen werden, dass nur eine der Tafeln die Jahreszahl trägt, dass die andere in der Erzählung des dargestellten Vorgangs sich chronologisch an diese anreiht, mithin nach dieser entstanden sein wird und dass in den sonst für jene Zeit lückenlosen Rechnungen des Stadtarchivs zu Brügge gerade das Jahr 1499 fehlt[5]), so dass die Zahlung der anderen Tafel wohl gerade in diesem Jahre erfolgt sein kann.

überhaupt nicht von einer *Bestellung* spricht, auch nicht von der Inangriffnahme einer Tafel, allein vielmehr von einer à *Conto-Zahlung* auf eine begonnene Tafel, deren Bestellung sehr wohl schon voraus liegen konnte. Die oben erfolgte mehr generelle Datierung der Zahlung auf den „Anfang 1488" wird nach den mitgeteilten Daten als einwandfrei gelten dürfen.

[1]) Gazette des Beaux Arts Bd. XI (1869) S. 52/53.

[2]) a. a. O.

[3]) Von Rogier ist ein solches in dem vielteiligen herrlichen Altarwerk in Beaune (S. 34) erhalten, von Memling der bekannte Altar in Danzig. Das Triptychon mit Darstellung des Jüngsten Gerichts, das durch Vertrag vom 12. Mai 1468 der Rat der Stadt Löwen dem Dirck Bouts in Auftrag gab, und das er 1472 vollendete, ist leider verloren gegangen. Heiland (a. a. O. S. 56) glaubt in dem Höllensturz im Louvre einen Teil davon zu erkennen. Gleicher Ansicht Schubert-Soldern. (Von Jan van Eyck bis Hieronymus-Bosch, Strassburg 1903, S. 68 Anm. 4). Offenbar sind beide Autoren voneinander unabhängig zu dem gleichen Resultat gelangt.

[4]) Vgl. auch Cr. und Cav. S. 340. Friedl. Br. A. S. 21. C. Cr. S. 31/32. Hulin wirft die Frage auf, ob die beiden Tafeln eine Art Diptychon gebildèt, da die Urkunde nur von einer Tafel spricht. Es ist das wenig wahrscheinlich. Ferner W.-W. II. S. 55.

[5]) Mitteilung des Herrn Stadtarchivars Gilliots van Severen.

Hält man all diese Tatsachen zusammen mit den weiter unten zu verfolgenden stilkritischen Merkmalen, die überzeugend zu den beglaubigten Werken des Meisters hinführen, so erhebt sich die Autorschaft des Gerard David zur völligen Gewissheit, und die Verdienste Weales, der die Tafeln zuerst für den Meister in Anspruch nahm, bleiben ungeschmälert.

Der unmittelbare Zusammenhang aber, wie ihn Weale zwischen den Darstellungen und dem oben geschilderten geschichtlichen Vorgang sehen will, wird sich nicht aufrecht erhalten lassen, da die Urkunde von 1488 von einer à conto Zahlung spricht und solche Zahlungen ohne Teil-Leistungen nicht zu erfolgen pflegten. Die Tafel, von der dort die Rede ist, muss also Anfang 1488 schon in Arbeit gewesen sein und kann nicht einen Vorgang des gleichen Jahres als Ausgangspunkt haben. Auch bedarf solche Darstellung zu ihrer Erklärung keines speziellen geschichtlichen Anlasses. Die Sitte, in dem Schöffensaal dem Richter seine Pflicht unbestechlicher Gerechtigkeitsliebe sinnenfällig vor Augen zu führen, war eine in jener Zeit allgemeine. Ganz analoge Aufträge waren einige Jahre zuvor an Rogier van der Weyden für das Rathaus zu Brüssel und an Dirck Bouts für das Rathaus in Löwen vergeben worden [1]). Die Erscheinung des Machthabers, der zu erzieherischen Zwecken die Kunst nutzbar zu machen sucht, ist unserer heutigen Zeit nicht allein eigen. Für Rogier gaben Gerechtigkeitshandlungen des Kaisers Trajan, sowie des Erkenbaldus de Burban den Stoff für seine Darstellungen. Dirck Bouts benutzte eine Legende, die eine Rechtshandlung Kaiser Otto III. zum Gegenstand hat. Für die Tafeln, die den Brügger Schöffensaal schmücken sollten, griff man auf eine Erzählung von Herodot zurück [2]).

Die Stelle bei Herodot lautet: „Sisamnes, einer der Richter des Königs hatte ein ungerechtes Urteil für Geld verkauft. Der König Kambyses liess ihn darauf schinden. Dann liess er seine Haut zerschneiden und liess damit den Sessel beziehen, darauf Sisamnes zu sitzen pflegte, wenn er Recht sprach. Kambyses ernannte den Sohn des Sisamnes an Stelle seines Vaters zum Richter und empfahl ihm, sich dessen zu erinnern, auf dessen Richterstuhl er Recht spreche."

Die erste Tafel bringt den Augenblick zur Darstellung, da der König Kambyses, von reichem Gefolge umgeben, vor den Richterstuhl des Sisamnes tritt, um ihm seine Schuld vorzuhalten, und ihn festnehmen zu lassen. Im Hintergrund gewahrt man den Richter, wie er in seiner Haustüre steht und eine Geldbörse in Empfang nimmt, — die Ursache zu der im Vordergrund dargestellten Situation.

In der Wand hinter dem Thron des Sisamnes sind zwei Medaillons eingelassen mit Darstellung antiker Figurengruppen. Über dem Thron findet sich die Jahreszahl 1498. Darüber Fruchtschnüre, die von Putten gehalten werden. Schliesslich die Wappen Philipps des Schönen und seiner Gemahlin Johanna von Aragonien. Den Putten begegneten wir schon oben No. 12. Hier stehen sie im Gegensinne. Der Arm über der Schulter des Putto am rechten Rande des Bildes ist das einzige, was vom dritten der Gruppe hier übrig geblieben ist [3]).

[1]) Vgl. Cr. u. Cav. SS. 229 u. 273.

[2]) Herodot. Buch V. Cap. 21. Die gleiche Erzählung bei Valerius Maximus Buch VI. Cap. 3. Schubert-Soldern a. a. O. S. 71 findet, dass zwischen diesen Bildern und denen des Bouts „eine unverkennbare Übereinstimmung bestehe, die auf das Vorhandensein eines hergebrachten Darstellungsschemas schliessen lässt".

[3]) Auf diese Übereinstimmung der Putten-Gruppen hat mich zuerst Hulin aufmerksam gemacht.

Wie diese Putten, so weisen auch die Medaillons auf einen Zusammenhang mit der italienischen Renaissance hin und bestätigen die oben ausgesprochene Annahme, dass der Zusammenhang durch Medaillen und Plaketten hergestellt worden ist, die von Italien aus ihren Weg nach dem Norden gefunden hatten. Weale weiss die Medaillen nicht zu deuten. Das Medaillon rechts vom Thron stellt Apollo und Marsyas dar, und geht, wie zuerst Müntz gesehen hat [1]), auf eine der bekanntesten Kameen der Medici-Sammlung zurück, ein Karneol, der schon Ende des 15. Jahrhunderts jener Sammlung angehörte, mit Laur. Med. bezeichnet war und dann mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen ist [2]).

Von jeher war die Darstellung des Apollo und Marsyas beliebt gewesen bei Dichtern und Malern als das „Emblem der Intoleranz aller wahren Diener der Kunst gegen Mittelmässigkeit und Plattheit“ [3]). Kein Wunder, dass sie in jenen kunstfrohen Tagen unzählige Male wiederholt wurde und dass eine der zahlreichen Plaketten auch unserem Meister in die Hände kam [4]). Für ihn freilich war die Bedeutung hier eine andere. Auch Sisamnes ist nach der oben mitgeteilten Erzählung geschunden worden. So ergab sich zur Marsyassage die Beziehung von selbst [5]).

[1]) E. Müntz Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XV ième siècle. Gaz. d. Beaux Arts 1898, S. 289 ff.

[2]) Vgl. Furtwängler. Die antiken Gemmen. S. 201, Tafel XLII No. 28. Furtwängler hält das Exemplar in Neapel für antik. Die nachträgliche Beschriftung mit dem Namenszeichen des Lorenzo Medici ist oft vorgekommen. Vgl. auch Müntz, Les précurseurs de la Renaissance, S. 192. Nach Emile Molinier Les Plaquettes. Catalogue raisonné, Paris 1886 Bd. I., ist auch die Medici-Kamee eine Wiederholung, da auch sie keine Schrift aufweist. Ein Exemplar mit der alten Aufschrift ist die Plakette des Berliner Museums 0,047/0,040, italienische Arbeit aus dem XV. Jahrhundert: Nero, Claudius, Caesar, Augustus, Germanicus. P. M. Tr. P. imp. PP. Die gleiche Umschrift findet sich auf einem Exemplar des Bargello und des Museo Civico Correr Venedig. Das Original hatte Ghiberti in Gold gefasst. Es ist dann verloren gegangen. (Müntz. Les arts à la Cour des Papes II 167. Perkins, Ghiberti. S. 96/97). Wahrscheinlich war es ein Siegel des musik- und sangeskundigen Kaisers Nero. Beschreibung auch bei Overbeck Kunst-Mythologie Bd. IV. S. 473: „Marsyas nackt und bärtig sitzt mit auf dem Rücken gebundenen Händen, gefesselt an den Stamm eines kahlen Baumes, aus dessen Zweigen die Doppelflöte herabhängt, auf einem Steinblock. Apollo oberwärts nackt, unterwärts mit einem vom Rücken herabfallenden Gewande bekleidet, die grosse Kithara im linken Arm, die rechte Hand mit dem Plektron ruhig herabhängend, hat sich von ihm abgewendet, schaut aber zu ihm zurück, während zu seinen Füssen zwischen ihm und dem Verurteilten der nackte Olympos kniet und gnadeflehend seine Hände zum Gott erhebt.“ Eine antike Kamee der Figur des Apollo allein mit der Kithara und dem neben ihm knieenden kleinen Olympos im Museo Etrusco, Florenz. No. 52, 12. Aus der Kithara ist dann hier, wie auch bei Rafael, die Geige geworden. Auch Ribera stellt in seinem grossen Apollo und Marsyas in Brüssel den Gott mit der Geige dar.

[3]) Vgl. Justi. Velasquez I. Auflage. Bd. II, S. 367.

[4]) Für die enorme Verbreitung der Plakette spricht die ungewöhnlich grosse Zahl erhaltener Exemplare, von denen mir in verschiedenen Grössen und Formen die folgenden bekannt sind: Berlin. Museum dreimal vorhanden (Bode und Tschudi. Bildw. d. christl. Epoche. No. 655. 56. 57.) Goethehaus Weimar, zweimal. Bargello-Florenz, zweimal. Wien Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, einmal. Museo Civico Venedig, dreimal No. 77–80. Sammlung Dreyfus Paris, einmal, Louvre Paris, mehrere Exemplare. Molinier erwähnt noch die Sammlungen Courajod, Leroux, Picard; Furtwängler London und Petersburg. Auch Overbeck macht a. a. O. eine ganze Anzahl solcher Exemplare namhaft. Ein schönes Marmorrelief der Figur des Apollo allein aus dem Anfang des XV. Jahrh. ca. 30 cm hoch ist in der Lichtensteingallerie. Grössere noch als unsere Meister haben die Plakette zum Vorbild genommen. So Michelangelo in seinem bekannten Relief in Ratshof bei Dorpat. (Bode. Florent. Bildhauer S. 318.) Pulsky hatte in seinen Beiträgen zu Rafaels Studium der Antike 1877 richtig beobachtet, dass Rafael die Figur des Apollo für sein Standbild des Gottes auf der Schule von Athen verwendet hat. In der stanza della segnatura stellt Rafael den Gott einmal mit der Geige dar auf dem Parnass, daneben auf der Schindung des Marsyas mit der Leier. Man dachte damals noch nicht antiquarisch.

[5]) Freilich darf man sich fragen, ob David sich ganz klar war über die Marsyassage. Dem Apollo gibt er eine weibliche Brust und scheint die ganze Figur weiblich aufzufassen. Doch zeigen auch einzelne der heute bekannten Plaketten eine merkwürdig üppige Entwicklung der Brust der Figur des Gottes.

Für das andere Medaillon war die Deutung bisher nicht gefunden. Dülberg spricht in einem Aufsatz über die Brügger Leihausstellung von 1902[1]) von einer Darreichung des Gifttrankes an Sophonisbe. Gründe gibt er nicht an.

Eine Darstellung dieses Vorganges aus der Antike ist nicht bekannt. Und was hat Sophonisbe mit dem Füllhorn zu tun? Dagegen konnte ich die gleiche Darstellung auf einer Plakette des Bargello entdecken[2]). Molinier[3]) kennt die gleiche Plakette aus den Sammlungen Courajod und Dreyfus in Paris, bezeichnet sie als italienische Arbeit des XV. Jahrhunderts, und deutet die Darstellung als Ceres und Triptolemos[4]).

Die zweite Tafel zeigt den unerfreulichen Vorgang der Schindung. Keine Darstellung konnte dem Wesen Davids ferner liegen. Aber die erzieherische Bedeutung der Bilder war für die Auftraggeber die Hauptsache. Dem Richter konnten die Strafen, die im Falle der Pflichtverletzung seiner warteten, nicht drastisch genug zur Darstellung gebracht werden[5]). So musste sich der Meister dem Stoff fügen. Gelegentlich ist die Realistik in der Darstellung des Geschundenen hervorgehoben worden[6]). Mediziner sind anderer Ansicht. Die Haut eines Lebenden lässt sich nicht abziehen, wie das Fell eines toten Hasen. Es handelt sich bei Darstellung des Vorgangs der abgezogenen Haut nicht um eine Beobachtung der Wirklichkeit, wie etwa bei der Anatomie Rembrandts, sondern um eine reine Fantasie. — Im Hintergrund kehrt die Halle wieder, in der Sisamnes auf seinem Richterstuhl dargestellt war. Auf diesem ist bereits die abgezogene Haut des ungerechten Richters aufgespannt und der Sohn versieht in halb zaghafter erschreckter Stellung sein neues Amt. Zur Linken Ausblick in einen geschlossenen Garten, in dem ein Hirsch sichtbar wird. Über dem kleinen gotischen Portal die Wappen der Herzöge von Burgund und der Stadt Brügge.

Die Tafeln sind vorzüglich erhalten, sind aber in bezug auf den Gesamtton der Farbe völlig entstellt durch die dicke Schicht von Firniss, die darüber liegt. Eine Reinigung würde wahre

[1]) Zeitschrift für Bildende Kunst. März 1903. S. 140 ff.

[2]) Plakettensammlung im I. Broncezimmer des Bargello-Florenz.

[3]) Molinier a. a. O. No. 11. A gauche une femme assise, vêtue d'une simple draperie qui lui couvre les épaules; de la main gauche elle tient une corne d'abondance. Devant elle un homme nu, des épis dans la main droite; de la main gauche il tient une draperie. Au fond une colonne surmontée d'un vase. On doit rapprocher de cette plaquette la description suivante d'un camée, ayant fait partie des collections de Paul II „Item una alia tabula argentea deaurata in qua est unicus cameus magnus: mulier sedens, semivestita, habens cornu in manu et vir nudus stans ante eam, habens nescio quid in manibus et columpna est inter ambos in cujus summitate est quoddam vas." (E. Müntz. Les Arts à la cour des Papes. 2ème Partie p. 225). Hier also, wie auf der von Molinier beschriebenen, und der Bargello-Plakette, findet sich auf der Säule eine Vase, aus der auf unserem Medaillon ein ruhender Löwe geworden ist. Die männliche Gestalt hält auf der Bargello-Plakette einen kurzen Stab in der Rechten; bei David einen Granatapfel; auch ist hier der Mann bärtig, auf dem von Molinier beschriebenen Exemplare bartlos. Auf der Säule finden sich bei Gerard David die Zeichen: VLDIII, denen offenbar keine Bedeutung zukommen kann. Zwei weitere Wiederholungen verschiedenen Formats in der Plakettensammlung des Museo Civico Correr in Venedig; auch hier auf der Säule die Vase.

[4]) Weale hatte gemeint, diese Medaillons seien das erste Beispiel der Niederl. Malerei, in denen antike Skulptur wiedergegeben wird. Er hatte daher offenbar die analogen Erscheinungen bei J. v. Eyck übersehen. Später hat er sich dann selbst korrigiert: Burlington Art Magazine Bd. IV. S. 30. Die hier gemachte Beobachtung findet sich bereits bei Müntz, Les influences etc. Gaz. d. Beaux Arts 1898 S. 289 ff. Es handelt sich um den antiken Reiter auf dem Kapitäl des kleinen Dresdener Triptychons.

[5]) Wie sehr solche Darstellung auf die Massen wirkt, lehrt eine Mitteilung von Schnaase (Bd. 8, S. 274) „als das Bild in Paris im Napoleonischen Museum hing, bemerkte man, dass der grosse Haufe, wie zu Hinrichtungen sich drängend, so auch vor diesem Bilde vorzugsweise verweilte".

[6]) Vgl. z. B. Wagen. Handbuch I, S. 142.

Wunder wirken. Der warme, beinahe düstere Ton würde schwinden und wir hätten die gleiche Farbenfreudigkeit und Helle vor uns, wie in den gut erhaltenen, aber weniger von Firnis überdeckten Bildern der bisher betrachteten Periode. Auf dem linken oberen Ärmel des Schergen, der den rechten Arm des Sisamnes mit dem Messer bearbeitet, und auf dem weissen Schurz des Schergen, der das Messer im Mund hält, sind grössere Teile des Firnisses ausgesprungen. Der Helligkeitskontrast ist so stark, dass er selbst auf der Reproduktion sichtbar wird. Vor dem Original aber sieht man, dass die dicke Firnisschicht nicht nur in stärkstem Masse das Licht absorbiert, sondern mehr noch durch ihren Gehalt an gelblichen Ton die Farbenqualitäten verändert. Jedes Blau wird nach der Seite von grün hin verschoben. Und so fort.

Auf die Typen und ihre Beziehungen zu den vor- und rückwärts liegenden Darstellungen konnte schon so häufig hingewiesen werden, dass ein näheres Eingehen darauf sich hier erübrigt. Auf jeder Tafel ist unter der grossen Zahl der Dargestellten immer nur je eine, der die Beziehungen zum Beschauer herstellt. Das eine Mal fällt dem Knaben zwischen den beiden Schergen diese Aufgabe zu. Auf dem Kambysesurteil schaut uns der Kopf an, der am äussersten linken Flügel der Gruppe sichtbar wird. Weale hat in diesem Kopf das Selbstporträt des Meisters gesehen. Vergleicht man ihn mit dem Porträt in Rouen, so fällt, wie auf dem Stammbaum in Lyon, die Ähnlichkeit der unteren Gesichtshälfte auf. Die charakteristische Haarlocke ist hier durch die Mütze verdeckt. Die Nase erscheint schärfer als auf dem späteren Bildnis, doch hat die Wealesche Annahme alle Wahrscheinlichkeiten für sich. Zu einem 38jährigen würden die Züge gut passen. — In den hinter dem König auf der zweiten Tafel aufgereihten Köpfen, die von beiden Seiten von Hellebardenträgern eingerahmt sind, werden wir Porträts von ersten Beamten oder Richtern der Stadt erblicken dürfen.

Die Modellierung der Köpfe des nackten Körpers und der Puttengestalten ist meisterhaft. Hier zeigt es sich, was David inzwischen gelernt, wie er den lebendigen Körper beobachtet, welchen Grad eines bedeutenden und ungewöhnlichen Könnens er in der Behandlung eines Kopfes in Licht und Schatten erlangt hat, und wie die Ausdruckskraft der Hände noch gesteigert ist. Wenn andere Elemente der Bildgestaltung ihn noch unsicher und tastend zeigen sollen, so steht er nach der Seite der Formbeherrschung als Meister ersten Ranges da.

Auch der Faltenwurf ist noch grösser geworden. Auch da, wo die Gewänder den Boden berühren, haben sie alles Knittrige verloren. Der Königsmantel fällt frei über den Boden hin [1]).

Die Komposition ist auf beiden Tafeln auffallend gedrängt. Der Meister war gezwungen, für die Bildung der gestellten Aufgabe die eigene Fantasie walten zu lassen. Und er greift zurück auf das Kompositionsprinzip, das ihm die holländische Tradition übermittelt hatte, und führt die eng gestalteten Gruppen in einer freilich erstarrten Isokephalie vor. Auf der ersten Tafel folgt die Horizontale, die die Köpfe verbindet, noch etwas der Bewegung in die Tiefe. Auf der Schindung aber schneidet sie völlig wagerecht ab und wiederholt sich, wie bei Geertgen, für die Hintergruppe. Der ganzen Erscheinung liegt das bestimmte

[1]) Das Muster ist von dem Gewand des Aaron auf dem Stammbaum Jesse, No. 10 und von dem Thronteppich auf No. 15 und 16 her bekannt, und kehrt dann in dem Mantel des Nikolaus auf dem Annenaltar in London No. 31 wieder.

Wollen zugrunde, keiner der dargestellten Figuren auf dem Wege der Linienkomposition eine dominierende und die anderen Figuren subordinierende Rolle zuzuweisen. Es ist die gleiche Tendenz zur Dezentralisierung, die in der unendlichen Vermannigfaltigung der Blickrichtungen liegt und die für unser heutiges Fühlen so befremdend wirkt. Auf dem Urteil des Kambyses blickt nicht einer aus der ganzen Schar der Assistenz auf das Opfer und geistige Zentrum des Vorganges. Keiner ist recht bei der Sache. Es ist, als hätten sie sich alle nur zufällig hier zusammengefunden, um das Bild zur Darstellung zu bringen und als sehnen sie sich alle wieder fort aus der merkwürdigen Situation. Ähnlich auf dem anderen Bild, wo nur die Schergen selbst auf ihr Opfer blicken. Was bei Ouwater und Geertgen zur lebendigen Vermannigfaltigung des geistigen Gehalts gedient hatte, das nimmt hier eine Starre an, die das Prinzip in dieser rigorosen Starre ad absurdum führt. David bringt die merkwürdige Erscheinung zustande, dass ein König einen hohen Beamten unter Assistenz einer zahlreichen Gefolgschaft festnehmen lässt und ihm eine ernste Strafrede hält; dass dabei der Sprecher und der Angeredete aneinander vorbei sehen, und dass ebenso all die anderen zahlreichen Figuren planlos aneinander vorbei und ins Blaue hineinsehen. Riegl hat diesem holländischen Zug zur Dezentralisierung der geistigen Vorgänge, zur „Coordination an Stelle der Subordination" eine seiner lehrreichsten Untersuchungen gewidmet [1]). Bei Erörterung der geistigen Vorgänge auf dem Verbrennungsflügel der Wiener Tafeln von Geertgen erklärt er das Prinzip wie folgt: [2]) „Die Aufmerksamkeit, die subjektivste aller psychischen Lebensäusserungen ist noch keine individuelle, durch einen konkreten Zielpunkt determinierte, sondern eine allgemeine. .... Das Resultat ist ein selbstloses, durch kein Einzelding interessiertes Schauen. Die Figuren erscheinen infolgedessen freilich in einer Weise zersplittert, die in der objektivistischen Antike völlig undenkbar gewesen wäre und auch den Renaissance-Italienern unverständlich geblieben sein müsste. Aber dem nordischen Beschauer entsprach es vollkommen; denn dieser war in weit höherem und einseitigerem Masse dazu bereit, alle jene objektiv, innerhalb des Bildes, untereinander zusammenhanglosen Figuren in sich selbst, dem betrachtenden Subjekt, zu einer Einheit zusammenzufassen." Hier aber fügt sich der bedeutungsvolle Satz an: „genau, wie es die im Bilde dargestellten „aufmerksamen" Figuren taten." Mit diesem Zusatz ist die Richtigkeit der ganzen Beobachtung und des daraus gezogenen Schlusses unbedingt zuzugeben. Eine gewisse Zahl aufmerksamer Personen aber bleibt eine der entscheidenden Voraussetzungen. So sind etwa auf der Auferweckung des Lazarus von Ouwater oder auf der Anatomie von Rembrandt, bei aller Vermannigfaltigung der geistigen Vorgänge, Ursache und Wirkung des Geschehens in den assistierenden Figuren deutlich zum Ausdruck gebracht. Der Vorgang reflektiert in einzelnen von ihnen, wie in einem Spiegel. Aus solcher Vermannigfaltigung aber der geistigen Vorgänge spricht eine Lebendigkeit zu uns und ein Wirklichkeitsbezug, wie sie der geistig ganz in sich geschlossenen Komposition fehlen. Stärker als in solcher völlig in sich ruhenden Darstellung fühlen wir uns als deren Teilhaber, und sind gern geneigt, in der durch den vermehrten geistigen Bezug erhöhten Lebendigkeit den Ersatz für jene rest-

[1]) Riegl. Das Holländische Gruppenporträt. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXIII. Heft 3 und 4.
[2]) A. a. O. S. 83.

lose Einheit zu suchen, die dort der geistige Zusammenschluss der Komposition bietet. Ebenso werden wir imstande sein, bei einer Porträtgruppe, bei der es sich nicht um ein Geschehen handelt, sondern um einen Zustand, einen äusserlich fehlenden geistigen Einheitsbezug zwischen den einzelnen Dargestellten durch die vertiefte und entrückte Einheit zu ersetzen, wie sie in der Gemeinsamkeit tiefen inneren seelischen Erlebens aus den mehr nach innen als nach aussen gekehrten Blicken des Porträts zu uns spricht. Wo aber ein Geschehen zur Darstellung gelangt, an dem die nach aller menschlichen Erfahrung doch in erster Linie interessierte Assistenz keinerlei Anteil nimmt, wo diese vielmehr in weltentrückter Beschaulichkeit nur dem eigenen Gedenken und Erleben nachhängt, da hat das Streben nach Darstellung individualisierten Geisteslebens seine Grenzen überschritten und es ist dem Beschauer nicht mehr möglich, aus der Dissonanz heraus zwischen der geistigen Bedeutung des dargestellten Vorgangs und der Teilnahmelosigkeit der Zuschauer den Weg zu einer höheren Einheit und einer Harmonie in seinem eigenen, die disparaten Elemente verknüpfenden Bewusstsein zu finden. Auch bei Geertgen setzt die völlige Dezentralisierung des geistigen Erlebens erst da ein, wo die Johannitergruppen des Hintergrundes in erster Linie der Darstellung von Porträts dienen sollen, während für die Verknüpfung der geistigen Vorgänge bei dem Hauptakt der Verbrennung der Gebeine des Täufers, Riegl selbst in gewohnt geistvollster Weise die zutreffende Erklärung gibt[1]. Hier aber, wo die gestellte Aufgabe eine zum mindesten teilweise Zentralisierung der geistigen Vorgänge gebieterisch erfordert, ist David mit der geistigen Isolierung weit über das Ziel hinausgeschossen. Die zerfahrene Zerteilung der Aufmerksamkeit angesichts eines so spannenden Vorganges, wie der Festnahme eines hohen Beamten durch die eigene Person des Königs, bleibt unverständlich und geht in das einheitliche Erfassen und Erleben des Kunstwerks als hemmendes Moment ein. Die feierlich vertikale Anordnung kann nur wenig entschädigen für den Mangel an sinnenfälliger, geistiger Einheit und den Mangel an bewegter Teilnahme der Assistenz, die gerade hier zu dramatischer Lebendigkeit sich steigern sollte[2].

Nie hat David die räumliche Einheit zwischen Vorder- und Hintergrund weniger erreicht, als hier. Der Marienaltar des Louvre steht nach dieser Richtung weit über unseren Tafeln. Dort hatte er ein Memlingsches Kompositionsschema vor Augen. Hier musste die Komposition aus der eigenen Kraft wachsen, und diese Kraft hat versagt. Die Verschwindungslinien des Vordergrundes treffen nicht auf die der hinteren Ausblicke. Diese scheinen um eine halbe Etage höher zu liegen. Auf der ersten Tafel ist es, als müsse hinter der Figurenmasse

[1]) A. a. O. S. 79. Es ist verlockend auf die Rieglschen Ausführungen näher einzugehen. Doch führt das über den Rahmen der hier gestellten Aufgabe hinaus. Das zitierte Werk gehört ebenso, wie das umfangreiche Werk über die spätrömische Kunstindustrie in den Ländern Österreich-Ungarns (Wien 1902) zu den lehrreichsten und anregendsten der Kunstliteratur. Die treffenden Beobachtungen können nicht genügend gerühmt werden. Und selbst, wo die kühn und gross gebauten Leitsätze, die auf dem Boden dieser Beobachtungen wachsen, zum bestimmten Widerspruch herausfordern, da erinnert man sich gern, dass eine stark subjektive Auffassung zum Wesen aller fruchtbaren Kunstbetrachtung gehört; und der reichen Fülle wertvollster Anregungen gegenüber überwiegt das Gefühl dankbarer Verpflichtung.

[2]) In merkwürdigem Gegensatz zu der Starre der menschlichen Figuren stehen die lebendig beobachteten Hunde, deren Bedeutung in erster Linie eine raumfüllende ist. Die Bewegung des Hundes auf der zweiten Tafel ist mit der Sicherheit des Momentphotographen wiedergegeben. Diese Darstellungen lassen alles, was Geertgen oder Rogier und Memling nach dieser Richtung geschaffen, weit hinter sich.



Nr. 18a. DAS URTEIL DES KAMBYSES. STÄDTISCHES MUSEUM, BRÜGGE. LICHTDRUCK.



von dem Strassenniveau des Hintergrundes eine steile Böschung hinabführen zu der Plattform der Halle; während auf der zweiten Tafel diese Plattform um drei Stufen über die Strasse erhöht erscheint. Man fühlt und sieht, wie der Meister gerungen hat mit der kompositionellen Bewältigung des Ganzen und wie er darüber auch auf Gebieten unterlegen ist, die seinem Wollen und Können längst offen standen.

Der Ausblick auf Garten und Bäume auf der zweiten Tafel zeigt den Meister auf der Höhe seines Könnens. Die Baumbehandlung kehrt in den Werken der Reifezeit so wieder. Der Hirsch, der unter den Bäumen lagert, lässt darauf schliessen, dass es sich um die Wiedergabe eines Gartens etwa auf einem der Stadtwälle handelte, in dem ein Hirsch gefangen gehalten wurde. Auch sonst werden Ansichten aus Brügge und Architekturmotive von dort Verwertung gefunden haben. Weale hat beobachtet, dass der Helm des von links nahenden Schergen (18a) den Turm der Johanneskirche in Brügge reflektiert.

Das Streben nach räumlicher Verwertung der Figuren wird deutlich sichtbar und arbeitet der durch die Isokephalie geschaffenen Koordination aller Figuren nachdrücklich entgegen. Auf der Schindung gruppieren sich die Figuren um die raumvertiefende Bank und nehmen den König, als den geistigen Urheber des Vorganges, und weiter dann das Opfer des Vorganges selbst in ihre Mitte. Auf der anderen Tafel führen die drei Figuren rechts vom Thron den Blick in die Tiefe und hin zu dem Richter, während auf der linken Seite der Scherge mit der erhobenen Hand und der König, das Gegengewicht zu dieser Gruppe und den zweiten Halbbogen der Raum-Ellipse bilden, auf deren einer Langseite an zentraler Stelle der Platz für den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Handlung, für den Richter, geschaffen ist.

Im gleichen der Koordinierung entgegenstrebenden Sinne wirkt die Farbe. Es ist, als habe der Meister gefühlt, dass die Dezentralisierung zu weit getrieben war, dass er ihr mit den anderen Elementen seiner Kunst entgegenarbeiten müsse. Auf der zweiten Tafel ergibt sich das Helligkeitszentrum allein schon durch die Farbe des nackten Körpers von selbst. Unter der Bank liegt der tiefrote Mantel des Geschundenen. Die koloristisch stärkst betonte Figur ist der vorn knieende Scherge mit dem leuchtend goldig gelben Mantel, der das komplementär fein abgetönte zweierlei Blau von Rock und Ärmel um so satter hervortreten lässt. So ist durch die Farbe von vornherein die Aufmerksamkeit an die entscheidende Stelle gelenkt. Und ähnlich auf der anderen Darstellung. Zu der zentralen Stellung der Richterfigur innerhalb der oben genannten Raum-Ellipse kommt verstärkend das leuchtende Rot des Mantels über der lichten grünblauen Thronstufe hinzu. Unweigerlich wird der Blick zu dieser farbenkräftigsten Figur hingelenkt und wird dort und von dem leuchtenden Gelb des Schergen festgehalten. Die ganze elliptische Gruppe aber wird als der Hauptteil der Darstellung scharf abgehoben von der weiteren Assistenz durch den leuchtend hellen Hermelinmantel des Königs, der den Blick beim Weitergleiten festhält und in die gegen das andrängende Gewoge abgeschlossene Hauptgruppe zurückleiten zu wollen scheint. Wie auf der Geburt in Pest, so gelangt auch hier die Farbe wieder zu einer eigenen kompositionellen Bedeutung.



No. 19. DIE HOCHZEIT ZU KANA LOUVRE. PARIS.

19. Die Hochzeit zu Kana.

Louvre. Paris. No. 1957. 96:1,28.

Befand sich bis 1580 in der Chapelle du Saint Sang, ging später in die Sammlung Ludwigs XIV. über und wurde von dort aus der Sammlung des Louvre einverleibt.

Weale [1]) hat eine Urkunde aus der Confrérie du Saint Sang von 1518/19 zu dem Bild in Beziehung gebracht, wonach es von Jan van der Straeten in diesem Jahre für die genannte

[1]) Le Beffroi III. S. 344/45. Portfolio S. 43/44. Die Urkunde lautet: Rechnungsauszug der Brüderschaft vom Heiligen Blut vom 10. Mai 1518 bis 8. Mai 1519 Fol. II c XVIII: „Bezahlt XVII im Sporcle (?) auf der Versammlung der oben genannten Gesellschaft, um zum zweitenmal zu beraten und beschliessen in Sachen einer gewissen Altartafel, die Jan van der Strate unser Mitbruder anfertigen zu lassen wünschte für den Altar unserer Kapelle; dies wurde ihm bewilligt und zwar wurden drei verschiedene Möglichkeiten offen gelassen. 1. Die Mitteltafel soll nach einem Entwurf, der dafür angefertigt ist, gemacht und auf den Flügeln sollen die nach dem Leben ausgeführten Porträts von jedem der Gildebrüder ohne ein Wappen angebracht werden. 2. Die obengenannte Mitteltafel und die Flügel sollen so wie oben angegeben ausgefertigt werden und ausserdem mit den Wappen von allen Gildebrüdern in der Reihenfolge wie sie (in die Brüderschaft) eingetreten sind, oder 3. die obengenannte Tafel soll ohne Porträts von Gildebrüdern und ohne Wappen, dagegen mit anderen Historien bemalt werden; und in diesem Fall soll der obengenannte Jan van den Strate sein Wappen anbringen, wo es ihm beliebt usw. in Brot, Wein, Früchten und anderem (?).“ (Wortgetreue Übersetzung von Dr. Valentiner-Haag.) Weale gibt leider die Gründe nicht an, die ihn veranlasst haben, diese Urkunde, die von einem geplanten Triptychon handelt, mit der Kanahochzeit in Verbindung zu bringen.

Kapelle gestiftet, dann aber erst nach dem Jahre 1523 vollendet worden sei, da der Stifter erst in diesem Jahre Provost der Bruderschaft wurde, hier aber in der Tracht eines solchen dargestellt ist. Daraus schliesst dann Weale weiter, dass das Bild zwar von David angefangen, nicht aber vollendet worden ist, da sein Tod in das Jahr 1523 fällt; und dass sein Schüler Adrian Isenbrandt, dessen Anfangsbuchstabe A sich auf dem Schemel eingeschnitzt befinde, das Bild vollendet habe. Dazu ist zu bemerken, dass es durchaus nicht erwiesen und *nicht einmal wahrscheinlich gemacht ist,* dass die von Weale angezogene Urkunde zu David überhaupt in Beziehung steht, daher alle aus der Person des Stifters gezogenen Schlüsse hinfällig werden. Hulin hat daher die Vermutung ausgesprochen, dass genannte Urkunde auf das Triptychon Bezug habe, das noch heute in der alten Kapelle der genannten Brüderschaft aufbewahrt wird. Er hat weiter nach dem Wappen des gleichen Stifterpaares auf dem Marienaltar im Louvre (s. oben No. 12) festgestellt, dass der Stifter des Bildes Jan de Sedano war. Da dieser erst im Jahre 1503 in die Bruderschaft aufgenommen wurde, so hat er die Entstehungszeit des Bildes in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts verlegt [1]. Hulin wird das von ihm gefundene Material im Zusammenhang veröffentlichen [2], daher auf die Stifterpersönlichkeit hier nicht weiter eingegangen wird. Wichtig aber ist, dass die auf stilkritischem Wege gewonnene Datierung in die gleiche Zeit, freilich etwa in das Jahr 1500 führt. Der Verschiebung der Datierung um drei Jahre stehen stilkritisch selbstredend keine Bedenken entgegen. Dem Geiste der Komposition nach gehört das Bild jedenfalls in die Nähe der Kambysestafeln. Auch ist es nicht unmöglich, dass die Ordenstracht erst später gemalt worden ist [3]. Für die Zuweisung des Bildes an den Meister selbst sprechen sich noch aus: Darcel [4], Justi [5], Hulin [6], Tschudi [7] und Friedländer [8], letztere zwei mit grosser Bestimmtheit und besonderem Nachdruck [9].

Von der Tafel sind drei Wiederholungen bekannt.
19a) Sammlung Metzl, Berlin-Moskau. Der Dominikanermönch links und die Stifterfiguren fehlen. An Stelle des Mönchs Ausblick auf Markt, wo im Hintergrund an einem gotischen Brunnen ein Mann Krüge mit Wasser füllt. An Stelle des Stifters ein siebenter Wasserkrug, bedeutend grösser, als die anderen. Sonst genaue Wiederholung. Von Julius Levin im Börsencourier vom 24. November 1896 beschrieben und, nach Vergleich mit dem Exemplar im Louvre vor diesem selbst, mit Bestimmtheit für den Meister in Anspruch genommen.

[1]) C. Cr. S. 33. N. 126.
[2]) Mündl. Mitteilung.
[3]) In die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts verlegt Michiels die Tafel (La peinture Flammande Bd. 4, S. 142/43). Les chaussures à bouts carrés, arrondis dans les angles, fixent l'exécution de la peinture aux premières années du XVI ème siècle. Dass derselbe Forscher das Porträt des Stifters und seiner Gemahlin für identisch hält mit dem Selbstporträt und dem Frauenporträt der Tafel in Rouen spricht nicht für die Sicherheit seines Blicks.
[4]) Excursions artistiques en Allemagne. Rouen 1862. S. 192.
[5]) Zeitschr. f. bild. Kunst, 1886. S. 139.
[6]) A. a. O.
[7]) Repertorium f. Kunstwissenschaften, Bd. XVI. S. 107.
[8]) Berl. Ren. A. S. 13.
[9]) „Das Louvrebild, das Weale dem Isenbrandt zugeschrieben, wird wohl von niemand, der sich mit der freilich keineswegs stereotypen Kunst des Meisters vertraut gemacht, dem Gerard David abgesprochen“ (Tschudi). „Gilt jedem Verständigen als Schöpfung des Meisters.“ (Friedländer.)

Levin macht besonders auf die Hintergrundshandlung aufmerksam, als auf eine „logische Fortsetzung und Erklärung der Handlung, die nicht von der Art, wie sie sich Kopisten zu erlauben pflegen." Die Tatsachen, dass an Stelle der sechs Wasserkrüge des Evangeliums und in Abweichung von No. 19 ein siebenter Krug angebracht, dass dieser andere Form und andere Masse bei plumpster Ausführung zeigt, und dass auch der auf dem Louvrebild vom Stifter eingenommene Teil der Backsteinwand in plumpster Weise ergänzt ist, sprechen völlig überzeugend gegen die Levinsche Annahme und zugunsten einer Kopie mit weggelassenen Stiftern. Das Bild ist vorzüglich erhalten, steht aber unter so dickem Firnis, dass es einen düsteren, beinahe trüben Eindruck macht. Der Gesamtton infolgedessen sehr viel wärmer, als im Original. Die Lichter auf dem roten Mantel des vorn knieenden Schenken und auf dem Gewand der Maria sind in Zitronengelb aufgehöht. Der weiche, stark pastose Farbenauftrag und die ganz wunderbare Behandlung der Stillleben auf dem Tisch lassen an einen Holländer als den Urheber der bedeutenden Tafel denken; etwa an Pieter Aertsen, der 1535 in Antwerpen das Meisterrecht erwarb, daher sehr wohl in Brügge gewesen sein und das Bild kopiert haben mag.

19b) Museum in Stockholm. No. 422. 99:1,06. Im Format verändert, auf der linken Seite stark beschnitten, so dass von dem Kuchenträger nur noch das vorgestellte linke Bein und die Hände mit dem Kuchen sichtbar sind. Die Stifterfiguren fehlen. Das Muster des Fussbodens ist leicht verändert. Die Figur am rechten Flügel mit dem Becher in der Hand beugt sich etwas weiter in das Bild hinein. Die Gestalt links neben Christus, die als die einzige auf dem Original den Beschauer anblickt, sieht vor sich hin. Sonst genaue Wiederholung. Nach den Typen, den scharfen Lichtern auf dem Inkarnat, dem eigentümlichen Pelzwerk und den scharf konturierten Lichtern auf den sammetartigen Stoffen rührt die Wiederholung, soweit die Photographie ein Urteil zulässt[1]), von Ambrosius Benson her[2]).

19c) Sakristei der Kathedrale von Plasencia; durch Feuchtigkeit und Staub verdunkelt[3]).

Der Typus Christi fand sich ähnlich auf No. 5. Er kehrt ebenfalls ähnlich auf der Taufe, identisch aber auf No. 34 und 35 wieder. Der Schenke vorn ist der Johannes von No. 12 und 21. Der Typus der Gottesmutter wiederholt sich für diese, nur jugendlicher, in der Maria der Rückseite des gleichen Flügels, weiter aber in den Gestalten der Magdalena No. 27 und der Barbara No. 28. Die anderen Frauentypen klingen an solche von David an, ohne sie zu wiederholen.

Die Behandlung der Hände ist nicht durchweg gleichmässig und lässt die Vermutung entstehen, dass nicht alle Teile des Bildes vom Meister selbst vollendet worden sind. Diese Vermutung wird zur Gewissheit vor der weiteren formalen Behandlung des Bildes. Abgesehen von den ganz meisterhaften und nur dem Meister selbst zuzutrauenden Figuren des Stifters und seines Sohnes, abgesehen auch von dem Kopf Christi und des Kuchenträgers, ist die Modellierung der Köpfe ungewöhnlich hart. Einzelne Köpfe gleichen angestrichenen

[1]) Original mir nicht bekannt.
[2]) S. unten No. 49.
[3]) Justi a. a. O. S. 139. Mir im Original nicht bekannt.

Holzschnitzereien. Die Schatten sind von einem lichten Graublau[1]). Weiter aber sind, wie bei den Engeln No. 15, die Mundlinien weich und unbestimmt. Ungewöhnlich auch ist die harte strähnige Behandlung des Frauenhaars. Bei dem reichen Haar der Braut ist die Rhythmisierung, wie David sie mit dem goldigen Lichtschein vornimmt, beibehalten, aber die reichen und vollen Wellen, die diese Rhythmisierung erst verständlich machen, fehlen. Zwischen der sorglichen und der oberflächlich summarischen Behandlung des Haares, dort bei dem Stifter, hier bei dem Schenken, kommt ein Unterschied zum Ausdruck, der auf zweierlei Hände schliessen lässt. Auch der Faltenwurf hat in der Stifterfigur die von den Kambysestafeln her bekannte Grösse. Der Teppich hinter der Braut mit der Inschrift: Fili mei date manda ist nicht von der gleich vollendeten flächlichen Behandlung der Wand-Teppiche der Altartafeln in Genua. Meisterhaft dagegen, wie die Fruchtschnüre der Kambysestafeln, sind hier die Stillleben behandelt. An die gleichen Tafeln erinnert der Ausblick aus der Halle auf einzelne detailliert wiedergegebene Baulichkeiten[2]).

Auffallend ist ferner für David der buntfarbige Gesamteindruck, die Menge der verwendeten Farben. Auch die Schillerfarben, die auf den Ärmeln des Kuchenträgers und des nach links eilenden Dieners in Blau und Violett changieren, sind für David zu wenig vertrieben, zu hart nebeneinandergesetzt. Alle diese Merkmale nötigen, ähnlich wie auf No. 10, nur zwingender noch, die Mitarbeit eines Gehilfen für die Tafel anzunehmen[3]).

Das geistige Eigentum freilich an Komposition und Anordnung bleibt dem Meister ungeschmälert. Diese ist völlig im Geist der Kompositionen auf den Kambysestafeln gehalten. Wie dort war der Meister gezwungen, der eigenen Phantasie zu vertrauen. Auch hier verlegt er den Vorgang in eine nach hinten offene Halle, auch hier hält er streng fest an dem Prinzip der Isokephalie, das freilich durch die Anordnung der um einen Tisch herum gruppierten Figuren gerechtfertigter und weniger starr erscheint; zudem durch den lebhaft bewegten Vordergrund gemildert wird. Das Kompositionsmotiv, die zu äusserst befindlichen Figuren nur noch teilweise erscheinen zu lassen, ist von seinen früheren Kompositionen her wohl bekannt. Diese Erscheinung, die in der strenger komponierenden flämischen Malerei seltener, häufiger dagegen wieder bei Geertgen begegnet, erklärt sich durch das schon wiederholt beobachtete Streben nach möglichster Bildwirklichkeit. Die Phantasie wird zur Ergänzung der fehlenden Teile und damit zur räumlichen Ausdehnung der gegebenen Bildgrenzen angeregt. So war es auf No. 1, 2, 11 und 18. Wieder einmal aber hat David das an sich richtige Prinzip übertrieben und durch fehlerhafte Anwendung zu unerfreulicher Wirkung gebracht. Was bei der selbständigen Einzelfigur wohltuend wirkt, das wird unerträglich, wenn angewandt auf eine in sich geschlossene Gruppe, die dazu, wie hier, die Hauptgruppe der ganzen Darstellung bildet. Die um den Tisch versammelte Hochzeitsgesellschaft tritt so sehr als geschlossenes, zusammengehöriges Ganzes auf, dass die Gruppe damit, dass man sie in ihrer Totalität nicht erfassen kann, in Unordnung gerät. Anstatt zur Vergrösserung des Bildganzen

[1]) Freilich darf diesem Merkmal keine allzugrosse Bedeutung beigemessen werden. Eine dickere Firnisschicht; und der ganze Ton wäre wärmer.
[2]) Weale sieht in ihnen den Freiheitspalast in Brügge und den Turm der Donatiankirche.
[3]) Das auf dem Schemel geschnitzte A kann so wenig zur Ermittelung des Namens solches Gehilfen dienen, als oben das Gürtelzeichen auf der Kopie nach Goes sichere Anhaltspunkte ergab.

zu dienen, wirkt hier im Gegenteil die abgeschnittene Figur des rechten Flügels beengend. Das Gefühl verlangt nach einem Ausgleich der Bildkräfte. Es scheint auf der rechten Seite ein Stück zu fehlen. So konnte es geschehen, dass in dem Museumskatalog von Stockholm die Vermutung ausgesprochen wird, dass das Bild auf seiner rechten Seite beschnitten sei. Der Fehler wird um so empfindlicher bemerkbar, als die dezentralisierte Komposition kein eigentliches Zentrum hat. Das geistige Zentrum ist der Heiland. Doch wird der Blick nicht am stärksten zu ihm, sondern zu der Braut gezogen, die genau in der Mitte sitzt vor dem mächtigen Wandteppich, und deren scheinbar zentrale Bedeutung auch dadurch betont ist, dass die räumliche Gruppierung der vier vor ihr befindlichen Figuren[1]) das Auge gewaltsam zu ihr hinführt. So entsteht das Gefühl, als sei sie der eigentliche Mittelpunkt der Darstellung, und damit verstärkt sich das Bedürfnis nach Verbreiterung des Bildes nach der rechten Seite hin. Es bedarf einer Willensanstrengung, um die nach links gerückte und nur durch den Strahlennimbus hervorgehobene Person Christi als die Gestalt zu erfassen, um derentwillen die ganze Darstellung überhaupt vorhanden ist. Weiter konnte die Dezentralisierung eines bestimmten und momentan zu fixierenden Geschehens nicht getrieben werden.
Und wieder kommt diese Dezentralisierung nicht allein in der linearen Komposition, sondern mehr noch in der Darstellung der geistigen Vorgänge zum Ausdruck. Es ist der Moment gewählt, da der Herr den Befehl gegeben hat, den neuen Wein aufzutragen. Und in diesem feierlichen Augenblick, da die wundertätige Kraft des Heilands zum erstenmal sich offenbart und da Staunen und ehrfürchtige Bewunderung die Umsitzenden erfüllen müsste, da nimmt, mit der einen Ausnahme der Gottesmutter, nicht einer von den Versammelten von dem Vorgang irgendwelche Notiz. Wie in tiefes Sinnen verloren, oder aber gleichgültig, blicken sie vor sich hin oder hinaus in die Weite. Nur einzelne Handbewegungen scheinen dafür zu zeugen, dass etwas Besonderes vor sich gegangen; aber in keinem der Gesichter reflektiert etwas von der Bedeutung des Augenblicks.
Zwei Momente aber bedürfen noch der Betonung, die es überhaupt in Frage zu stellen scheinen, ob wir es hier wirklich mit dem Original des Meisters und nicht mit einer Wiederholung zu tun haben, bei der dem Meister selbst nur etwa die Darstellung der Stifterfiguren zugefallen wäre. Da ist zunächst der wundersame Kopf des Dominikaners. Er scheint wie ausgeschnitten aus einem anderen Bild und hier dann eingeklebt. Er ist so dicht an die Mauer herangerückt, dass weder dort, noch an der Stelle, wo die Figur des Kuchenträgers sich fortsetzen müsste, Raum bleiben kann für die umfangreiche Gestalt. Und weiter: der vorn knieende Schenke scheint seinen kostbaren Becher einer in der linken Ecke des Bildes stehenden Figur entgegenzuhalten; und in die gleiche Richtung weist die Bewegung und Neigung des anderen Dieners, der den Wasserkrug und die Weinkanne herbeibringt. Hat man das erst so gesehen, so kommt man nicht mehr davon los, hier eine Figur ergänzen zu wollen und diese an die Stelle des knieenden Stifters und des wie als Füllsel verwandten merkwürdigen Kopfes zu setzen. Man könnte daran denken, dass hier der Speisemeister gestanden habe, von dem das Evangelium spricht und dem die Diener auf das Geheiss des

[1]) Die Stifterin wird hier nicht mitgezählt, weil sie ganz offenbar nachträglich in die Komposition hineingezwängt worden ist.

Herrn den Wein zum Kosten geben sollten [1]). Man gewahrt dann, dass noch weitere drei Figuren der Gesellschaft nach dieser Ecke blicken. Dann wäre also der Vorgang gar nicht so dezentralisiert, so zerflackernd, wie angenommen war. Wie auf der grossen Kreuzigung, hätte David den Nachdruck nicht auf das Geschehen selbst, sondern auf dessen Wirkung gelegt und in den konvergierenden Blicken käme die Spannung zum Ausdruck, welchen Eindruck der unbegreifliche Vorgang auf den Nächst-Beteiligten, zur Bewirtung der Gäste Verpflichteten machen werde. Eine verlockende Hypothese, die sich so dann weiter bauen lässt: David hat zunächst das Bild mit der Figur des Speisemeisters gemalt [2]). Jan de Sedano verlangt eine Wiederholung des Bildes und will selbst mit dargestellt sein. Um Platz zu schaffen, wird auf der Wiederholung die Figur oder die Gruppe links geopfert. Rechts wird die Gemahlin des Stifters eingeflickt. Unsere Tafel wäre dann, nach dem Original, im Atelier entstanden; nur die Figuren von Stifter und Sohn hätte der Meister selbst gemalt. Unerklärt dabei aber bleibt dann, warum auf der Wiederholung der Sammlung Metzl, der Speisemeister, ebenfalls fehlt (freilich auch Stifter und Dominikaner) und durch den siebenten Wasserkrug ersetzt ist; und es bleibt als zweifellos nur das Ergebnis: Die Komposition rührt von dem Meister selbst her. Die Tafel aber ist keinesfalls ganz ohne Mitwirkung des Meisters selbst, keinesfalls aber auch ohne Mitwirkung eines Dritten entstanden.

20. Anbetung der Könige.

Museum. Brüssel. No. 191. Cat. Wauters. 84:68.
Im Museum als Jan van Eyck!! bezeichnet. Von Wauters als Jan Gossart katalogisiert!
Zuerst von Scheibler für Gerard David in Anspruch genommen [3]). Inzwischen als charakteristisches Werk des Meisters allgemein anerkannt [4]).
Stellenweise schlecht erhalten. Besonders in Kopf und Händen des vorn knieenden Königs und in den Köpfen und Haaren der zwischen Joseph und dem Hüttenpfeiler stehenden Figuren hat die Untermalung durchgeschlagen.

Wiederholungen des Bildes kommen häufiger vor.
20a) Sammlung Figdor, Wien. Gruppierung von Mutter und Kind nebst den drei Königen ist genau übernommen. Madonna sitzt auf Bank mit geschnitztem Renaissance-Ornament. Joseph, die Mütze auf dem Haupt, steht hinter Maria. Zwischen dem stehenden Joseph und dem stehenden Mohrenkönig Ausblick durch reiche Renaissance-Säulengliederungen hindurch — oben das Wappen der Stadt Brügge — auf reiche Landschaft mit Fluss, über den Brücke

[1]) Die Darstellung hält sich genau an das Evangelium, auch in der Zahl der sechs Wasserkrüge. Es wäre dann der Moment etwa erfasst, wo der Herr sagt: „Schöpfet nun und bringet es dem Speisemeister." Ev. Joh. 2. 8.
[2]) Vielleicht auch noch mit der Figur des Bräutigams, den ja der Speisemeister nach dem Evangelium zum Kosten herbeiruft. Ist es sehr wahrscheinlich, dass der knabenhafte Jüngling, der das Fleisch schneidet, der Bräutigam sein soll, wie Weale meint?
[3]) Vgl. Friedländer. Br. A. S. 22. No. 135.
[4]) Vgl. auch C. Cr. S. 35. No. 135.

führt; der Zug wird in kleinen Figuren sichtbar. Im Hintergrund Häusergruppe und weiter dann lichtblau zackige Berge. Landschaft im Blescharakter. Links neben Mohrenkönig zwei Köpfe wie auf Original. Die gut erhaltene Tafel ist eine sorgfältige Brügger Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.
20b) Vor kurzem im Kunsthandel in Köln. Im Vordergrund liegt das Strohbündel. Gruppierung der Figuren nahezu identisch mit a). Hinter Joseph Ruine mit ornamentiertem Renaissance-Pilaster. Links über den Mohrenkönig weg Ausblick auf den Zug und in eine dem späten David nachgebildete Landschaft. Entstanden in Brügge um 1530.

Die Typen sind schon wiederholt begegnet. Die Madonna war genau so auf No. 14 gebildet. Das Kind mit dem besonders stark entwickelten Kopf stammt in Haltung und Typus von Memling ab. Es sind die gleichen Formen und Gesichtszüge, wie auf dem Floreinsaltar in Brügge und auf der thronenden Madonna in Wien. Das Motiv des Handkusses findet sich bei Rogier (München. Zur Zeit Davids in St. Columban in Köln.) und Geertgen (Prag). Der knieende König links mit der wagerecht vorgehaltenen Rechten und der auf dem linken Knie aufgestützten Hand, die die Mütze hält, ist beinahe identisch auf Memlings Floreinsaltar vorgebildet. Der Kopf dieses Königs ist Kopie nach dem vorderen König von H. v. d. Goes [1]), auf dem linken Anbetungsflügel der Sammlung Lichtenstein. Die weiteren Köpfe sind durchaus charakteristische David-Typen. Der Mohrenkönig und der Mann, der an seine Mütze fasst, sind nur eine Umstellung der Figuren des Königs und des Mannes mit erhobener Hand auf dem Kambysesurteil.
Die Kraft der Modellierung ist die gleiche, wie auf jenen Tafeln. Im Anschluss auch an diese, und im Gegensatz zu der Kanahochzeit, sind die Schatten von einem warmen rötlichen Braun. Auf die verdunkelnde Wirkung des Firnis, der freilich auch hier stark aufliegt, ist die Erscheinung nicht ausschliesslich zurückzuführen. David greift vielmehr in dieser Zeit, und bis weit hinein in die folgende Periode, zurück auf die ihm von Holland übermittelte, in den Jugendwerken geübte rötlichwarme Modellierung der Männer-Typen. Auf das Durchschlagen der Untermalung war schon hingewiesen. Der Faltenwurf zeigt schon ganz die Würde und Feierlichkeit der reifsten Werke. Hier ist nichts mehr geblieben von der Knittrigkeit, wie sie noch die sonst so würdige Grösse des Marienaltars im Louvre beeinträchtigt.
Die Komposition ist von David selbst. Die Elemente dazu aber waren ihm gegeben in den zahlreichen Anbetungen, die vor ihm entstanden waren, zum geringen Teil auch in seiner eigenen Anbetung in den Uffizien. So braucht er nicht wieder von Grund aus alles neu zu schaffen und so entsteht eine den zuletzt betrachteten weit überlegene Darstellung. Zwar die rein lineare Komposition ist auch hier noch nicht völlig frei. Noch liegt der Nachdruck auf der Einzelverdeutlichung. Das Gelände steigt steil an, und scheint sogar auf der rechten — nicht aber auf der linken — Bildseite, ähnlich wie auf den Kambysestafeln, einen Knick zu erleiden. Auch sind die Figuren wieder stark zusammengedrängt. Andererseits aber erfolgt die Verwertung der Figuren zu Zwecken der Raumbildung mit vollstem Nachdruck. Es ist ein grosser Schritt von der Anbetung der Uffizien her bis zu der Geschlossenheit dieser zweiten Redaktion des gleichen Vorwurfs. Die Pyramidalkomposition mit dem Joseph als

[1]) An Goes klingt auch das Strohbündel vorn an.



ANBETUNG DER KÖNIGE. MUSEUM, BRÜSSEL. LICHTDRUCK.



Spitze des von ihm, von der Maria, und dem linken knieenden König, gebildeten Dreiecks, mochte er der Lichtenstein-Anbetung des Goes abgesehen haben. Der Gedanke aber, mitten hinein in dieses Dreieck den anderen König zu stellen und diesen damit zum Zentrum des Raumgebildes zu machen, stammt vom Meister selbst. Hier kommt mit siegreicher Gewalt die alte Holländische Tradition zum Durchbruch und die Erinnerung an das, was die eigenen Jugendkompositionen an Raumbewältigung schon gezeigt hatten. Wie weit steht das ab von den scheibenartigen Kompositionen bei Rogier und Memling! Und weiter wird das Raumgebilde geführt und übernommen von der Kurve, in der die nächsten Figuren zu beiden Seiten des Pfeilers aufgestellt sind. Dass diese von der ganzen Gruppe übernommene Tiefenanregung dann weiter führt zu der Kurvatur des von hinten nahenden Zuges wird freilich auf der Reproduktion nicht ohne weiteres kenntlich. Denn hier setzt eben das ein, was die Reproduktion nur schwach wiederzugeben vermag, was aber der Schöpfung eine erste wirkliche Bedeutung verleiht in dem Gesamtwerk des Meisters: die Verwertung des Lichtes zu Zwecken der Komposition.

Auch hier greift der Meister teilweise zurück auf die holländische Tradition[1]), die das Licht im Sinne des Stils verwertet. Das, wenn auch nur für den Vordergrund einheitlich flutende Licht des Marienaltars ist wieder aufgegeben, zugunsten einer Zentralisierung der Lichtfülle auf den geistigen Mittelpunkt des Vorgangs[2]).

Die oben erwähnte, pyramidal angeordnete Hauptgruppe gliedert sich nicht nur linear, sondern auch koloristisch aus. Wie auf der Festnahme des Kambyses, nur bestimmter noch, schliesst der Hermelinmantel des links knieenden Königs die Gruppe scharf ab und fasst sie in sich zusammen.

Und in einem der Lichtführung parallelen Sinne einer strengeren Zentralisierung kommen auch die geistigen Vorgänge zum Ausdruck. Die grosse Mehrzahl der Figuren ist ganz bei der Sache und wo die Aufmerksamkeit der Umstehenden in andere Richtung gewendet ist, da wirkt dies nur, wie bei Ouwater und Geertgen, im Sinne vermehrten, vermannigfaltigten Lebens, im Sinne einer Annäherung an die Wirklichkeit.

21. Flügelaltar mit Taufe Christi und Stiftern.

Mitteltafel: Taufe Christi. Hintergrund: Ecce agnus dei und Predigt Johannes des Täufers. Flügel: Innenseiten. Links: Der Stifter Jan de Trompes mit einem Sohn und Johannes Evangelista. Rechts: Seine Gattin Elisabeth van der Meersch mit vier Töchtern und der Heiligen Elisabeth.

Aussenseiten. Links: Maria mit Kind. Rechts: Die zweite Gattin des Stifters, Magdalene Cordier mit der Heiligen Magdalena. Städtisches Museum. Brügge.

Mitteltafel: 132/98.

Flügel je: 132/43.

[1]) Ein Zurückgreifen auf die Jugendwerke zeigt sich auch in der Behandlung der Landschaft, besonders in dem Anbringen des damals beliebten Zentralbaues im Hintergrund, während die einheitlich lichte blaugraue Ferne weiterhin mehr an den Stil der II. Periode erinnert.

[2]) Ähnlich auf der Anbetung des jugendlichen Velazquez im Prado.



No. 21. TAUFE CHRISTI. STÄDTISCHES MUSEUM. BRÜGGE.

Das Triptychon ist auf Bestellung des Jan de Trompes gemalt. Er war Schatzmeister der Stadt im Jahre 1498[1]), Mitglied des Rats 1499, 1500, 1501, 1502, 1505. Policiemeester 1501. Schöffe 1512[2]). Er ist 1518 gestorben. Der auf dem linken Flügel dargestellte Sohn Philipp stammt aus der ersten Ehe des Jan de Trompes mit der Elisabeth van der Meersch, die mit ihren vier Töchtern sich auf dem rechten Flügel findet. Diese erste Gemahlin des Jan de Trompes ist am 11. März 1502 gestorben. In zweiter Ehe heiratete Jan die Magdalena Cordier. Das Jahr der Eheschliessung ist nicht bekannt. Im Jahre 1510 ist sie gestorben. Dieser zweiten Ehe entstammten drei Kinder, eine Tochter, weiter ein Sohn und eine zweite Tochter. Auf der Rückseite des rechten Flügels ist Magdalena dargestellt mit ihrer Schutzheiligen und ihrer ältesten Tochter. Da diese ca. 4 Jahre alt ist, ihre beiden anderen Kinder noch fehlen und sie selbst 1510 gestorben, so hat Weale mit Recht gefolgert, dass das Bild vor 1508 entstanden sein muss. Da aber nicht die zweite, sondern die erste Frau auf dem Vorderflügel dargestellt ist, so wird Friedländer[3]) Recht haben mit der Annahme, dass die Bestellung auf das Triptychon noch zu Lebzeiten der ersten Frau, also vor 1502 erfolgt ist. Der Auftrag auf Bemalung der Aussenflügel mag dann nachträglich, vielleicht schon nach Ablieferung des

[1]) Als solcher wird er auch aufgeführt in der Urkunde zu No. 18, in der von einer Zahlung an G. David die Rede ist für eine Tafel für den Schöffensaal.

[2]) Vgl. Beffroi. I. S. 259 und 276 ff. Die S. 281 ff. mitgeteilten Urkunden stellen die Persönlichkeit des Stifters ausser Frage.

[3]) Meisterw. S. 17.

fertigen Triptychons erteilt worden sein. Mittelteil und Innenflügel wären damit um die Jahre 1502, 1503 entstanden. Die Aussenflügel um 1508.

Im Jahre 1520 vermachten die Erben des Jan de Trompes den Altar der Gesellschaft der Gerichtsschreiber[1]) für den Altar ihrer Kapelle in St. Basile mit der Auflage, dass jedes Jahr zwei Seelenmessen zum Gedächtnis des Entschlafenen gelesen werden sollen. Bis zum Jahre 1794 verblieb das Triptychon im Besitz dieser Gesellschaft, wurde dann nach Paris entführt, im Jahre 1815 aber zurückgegeben und befindet sich seitdem im Städtischen Museum zu Brügge.

Zuerst von Weale als Werk des Meisters erkannt auf Grund der Beziehungen zu der urkundlich beglaubigten Abendmahlstafel in Rouen[2]). Seitdem von der gesamten Wissenschaft anerkannt[3]).

In einzelnen Teilen sehr schlecht erhalten. So sind besonders von dem roten Mantel der Maria auf dem äusseren linken Flügel grössere Teile des Rot abgesprungen. Die Unzuverlässigkeit des mehr oder weniger warmen oder kalten Gesamttones als stilkritisches Merk-

[1]) Vgl. Beffroi. I. S. 284: ghemeen clergie — généralité des clercs du tribunal (Gilliots van Severen). An anderer Stelle werden sie cleriken van der vierschare genannt clercs assermentés du tribunal.

[2]) Beffroi. II. S. 292. III. S. 338 ff.

[3]) Schon Wagen war zu gleicher Zeit wie Weale und zwar auf Grund der Beziehungen zu den Kambysestafeln zu dem gleichen Resultat gekommen. Anderer Meinung damals Siret, zitiert bei Weale a. a. O. aus dem Journal des Beaux Arts XI, S. 53 und ferner Michiels Histoire de la peinture Flamande II Ed. Bd. 4, S. 149. Dieser hatte in der ersten Auflage seines Werkes (Bruxelles 45) Bd. 2, S. 348 das Werk dem Memling zugeschrieben. In der zweiten Auflage gibt er es a. a. O. dem Herri met de Bles! Den Wert der Michielsschen Zuweisungen illustriert die nachfolgende Zusammenstellung bei Weale: In der ersten Auflage nennt er den Kopf Christi „belle, noble, douce et réflêchie.“ In der zweiten sagt er: „les lignes du visage n'ont rien de noble ou de délicat.“ Weiter sagt Weale: „Lorsque M. Michiels, traîtant l'attribution de ce tableau à Gérard David comme „vaine et légère“ affirmait qu'il n'a aucune similitude comme goût et comme facture avec le tableau de Rouen, il oubliait sans doute que lorsqu'il s'occupait de ce dernier tableau, il avait écrit ces lignes: „La manière rapelle le Baptême du Christ que l'on voit à Bruges et qui a longtemps passé pour un travail de Memling. La couleur est appliquée d'une façon identique“. Il nous semble que l'une assertion vaut l'autre, *nous avouons que nous ne faisons aucun cas ni de l'une ni de l'autre.*“ Dieser Wertung der Michielsschen Zuweisungen wird man sich um so unbedenklicher anschliessen, als dieser Forscher dem gleichen Bles ein um ca. 40 Jahre vor seinem Wirken entstandenes Bild, die bekannte *Verkündigung 2202 a des Louvre* zuschreibt. — Diese Verkündigung stammt von dem gleichen Meister, dessen Hand in einer Reihe von Bildern deutlich wird, die sämtlich Rogier zugeschrieben werden: Diptychon in Turin mit Heimsuchung (Wiederholung eines auch sonst noch, z. B. Prado No. 1291 [vgl. No. 4, S. 94], wiederholten Originals von Rogier in Lütschena, das mir freilich nur aus Reproduktion bekannt ist) und Stifterflügel (Stifter nachträglich ausgewechselt); ferner die vier Miniaturbildchen: Thronende Madonna mit Kind, Northbrook. Stehende Madonna mit Kind, und Stehende Katharina, Wien; und Verkündigung, Antwerpen. Der Meister hat deutliche Beziehungen zu Rogier, deutlichere aber noch zum Flémallemeister. An diesen besonders erinnert: Vorliebe für ein eigentümliches, zwischen Krapplack und Lachsfarben mitten inne stehendes einheitliches Rot (wo Rogier ein ähnliches Rot verwendet, wird es im Licht ungleich stärker entfärbt), wie es dann bei Jean Bellegambe immer wiederkehrt; ferner die Behandlung der Hände, mit dem abgestellten kleinen und Zeigefinger, die dann beide im ersten Gelenk wie gebrochen; die minutiöse Beobachtung der widerstreitenden Lichter auf dem Louvrebild; die weiblichen Typen, besonders mit den dem Flémallemeister eigenen „Schafsnasen“; und schliesslich der rollenartige Wulst, mit dem das Haar der weiblichen Figuren über dem Ohr aus dem Gesicht gedreht ist. Diese aus den Miniaturen stammende Erscheinung findet sich bei den sicheren Rogierbildern *nie*, beim Flémallemeister nahezu ausnahmslos. Nachträglich finde ich, dass Friedländer und Hulin die Gruppe identisch zusammengestellt haben (Repert. XXVI. S. 71. C. Cr. N. 30); Friedländer unter Hinzurechnung des Bildes in Lütschena. (Vgl. auch Firmenich Richartz, Zeitschr. f. Bild. Kst. 98 99, S. 137 ff.) Der Friedländerschen Annahme, dass es sich um eine aus dem Werk Rogiers sich abhebende, aber doch ihm selbst zugehörige Gruppe handle, wird aus den angeführten Gründen bestimmt widersprochen. Die Bilder stammen von einem mit *Rogier und dem Flémallemeister etwa gleichaltrigen, jedenfalls nur wenig jüngeren Meister, der beider Einfluss, stärker aber dem des Flémallemeisters, unterstanden hat.* Für eine detailliertere Begründung fehlt hier der Raum.

mal für Datierungsfragen wird hier besonders deutlich. Der Altar war im Jahre 1579 ganz mit schwarzer Wasserfarbe überzogen worden, um dem Bildersturm zu entgehen. Bei der später vorgenommenen Reinigung ist an einzelnen Stellen die dicke Firnislage mit abgegangen, so besonders auf dem linken Flügel. Hier zeigen in den drei Köpfen alle Schatten einen hellen, kühlen, lichtvioletten Ton; während auf der Mitteltafel die rotbraunen Schatten wiederkehren. Die Erscheinung kann dazu verleiten, die Entstehung der Flügel später anzusetzen, als die der Mitteltafel. Doch wiederholt sie sich in der Mitteltafel selbst. Auf dem linken Bein Christi ist ebenfalls ein Teil der Firnisschicht abgesprungen, und hier erscheinen dann die Inkarnatschatten in dem gleichen Ton des Flügels, während auf dem anderen Bein die tonentstellende Wirkung der Firnislage fortbesteht. Aus dem gleichen Grunde erscheint die Felsbehandlung auf dem linken Flügel in weit lichterem, bläulicherem Ton, als auf der Mitteltafel [1]).

Die Typen der Mitteltafel und der Heiligen sind uns schon wiederholt begegnet. Ungewöhnlich ist auf der Rückseite der Flügel die spitze Nase der Maria, und, wie auf der Kanahochzeit, das strähnige Haar. Im übrigen sind besonders an Rogier die Erinnerungen wieder lebendig. Zum erstenmal ist hier dem Christkind ein Hemdchen angezogen. Weale sagt darüber: l'enfant Jésus est habillé comme dans les tableaux de Hugo van der Goes [2]). Welche Bilder mag Weale da gemeint haben? Der Meister W. mit dem Schlüssel bringt das so gekleidete Kind zweimal [3]). Von ihm hatte David eine ganze Komposition übernommen. So mag er auch nach dieser Richtung von ihm die Anregung empfangen haben. Die Haltung des Kindes erinnert an die schon öfters angezogenen Darstellungen bei Memling. Zum erstenmal auch bringt David hier das Christkind mit der Traube in der Hand, dem Symbol des heiligen Abendmahls. — Der Kopf des Stifters zeigt, wie der Jan de Sedano der Kanahochzeit, welche Ausdruckskraft der Meister in der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes erworben hatte. Auch die Modellierung der sichtbaren Körperteile zeigt ihn durchweg auf der Höhe seiner Kraft. — Die beiden Hintergrundsfiguren des linken Flügels erinnern an die analoge Gruppe neben dem Golgatha des Hintergrunds auf dem linken Passionsflügel bei Kann. — Gross und frei ist der Fall der Gewänder. Die Behandlung des Brokatmantels am Engel ist des Genter Altares würdig. Das bekannte Muster tritt hier am deutlichsten hervor. David hat in allen folgenden Werken der Wiedergabe kostbarer Stoffe und kostbaren Schmuckes eine besondere Sorgfalt zugewandt. Der Beruf seines Schwiegervaters als Goldschmied und Vorsteher der Goldschmiedezunft mag darauf nicht ohne Einfluss gewesen sein. Die kostbar gearbeiteten drei Kronen der Elisabeth bedeuten ihr Attribut und dienen als Symbol ihrer dreifachen Heiligkeit und Reinheit als Jungfrau, Gattin und Witwe [4]). Der ungeschickt behandelte Stadtausblick auf der Rückseite des rechten Flügels lässt, wie oben das strähnige

[1]) Freie Wiederholung der Mitteltafel in einer etwas überhöhten, sonst in den Massen ziemlich übereinstimmenden Tafel des Marques de Castro-Serna in Madrid. Die Gruppe von Täufer und Getauftem ist identisch übernommen. Der Engel ist stehend dargestellt, mit ähnlichem Goldbrokatmantel. Die fern sich vertiefende Flusslandschaft ist mehr von Patinir, als von David beeinflusst. Schwache Arbeit aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wohl in Antwerpen entstanden. Von Patinir selbst ist die Figur Christi wiederholt, und die ganze Taufgruppe ähnlich im Gegensinne dargestellt auf der Taufe der Wiener Sammlung No. 666.

[2]) Beffroi I. S. 280.

[3]) Lehrs No. 3 und 5.

[4]) Detzel. Christliche Ikonographie. Bd. II, S. 313.



1. TAUFE CHRISTI. STADTISCHES MUSEUM, BRÜGGE.



Haar an die Hand eines Gehülfen denken. In dem Zwickel über dem Fenster gewahrt man undeutlich eine liegende nackte Engelgestalt.

Die Anordnung der Figuren, die ganze Komposition, ist das Werk Davids. Hier, wo ihn die Fülle zahlreicher Figuren nicht mehr verwirren kann, zeigt sich seine Gabe zu einer feierlichen rhythmisch-symmetrischen Disposition der Figuren im vorteilhaftesten Lichte. Doch liegt weniger hierin die Bedeutung gerade dieses Altares als vielmehr in der neuen Einheit, die geschaffen wird zwischen der Landschaft, dem Freiraum, und den Figuren. Sie liegt weiter in der wunderbaren Einzelbehandlung der Landschaft[1]). Und sie kommt schliesslich in der bedeutsamen Erscheinung zum Ausdruck, dass hier, für den Freiraum zum erstenmal, das der Wirklichkeit entnommene Licht als neuer, das ganze Bild erfüllender Einheitsfaktor auftritt[2]).

Die geistigen Vorgänge im Bilde sind nahezu ausnahmslos auf dessen geistiges Zentrum, auf die Taufhandlung bezogen. Von oben weisen der Gottvater und die Taube auf den Herrn, dem auch die Blicke der Flügelfiguren zugewendet sind. Nur der Engel, in tiefes Sinnen versunken, schaut hinaus in die Ferne. Christus selbst aber wendet sich mit durchdringendem Blick an einen jeden von uns, wie früher die eindrucksvolle Gestalt des Johannes auf dem Flügel der Sammlung Kaufmann. Dieser Blick aber stellt zwischen dem Beschauer und dem Bild die Einheit her. Auf diesem Wege werden wir zu Teilnehmern an dem Erlebnis der Darstellung.

Daneben bleibt den in sich zentralisierten Gruppen des Hintergrundes die selbständige Bedeutung bewahrt.

22. Domherr mit drei Heiligen.

National Gallery. London. N. 1045. 1,02:93.

Im Jahre 1501 gab der Domherr Bernardin Salviati, der seit 1498 Domherr war am Kapitel der Kirche St. Donatian in Brügge, den Auftrag zwei Flügel zu malen für den Schrein auf dem Altar Johannes des Täufers und der Maria Magdalena in besagter Kirche[3]). Im Jahre 1787 werden diese Altarflügel mit anderen zusammen verkauft. Die Mehrzahl davon ist verschollen. Nur unsere Tafel geht im Jahre 1792 in den Besitz von Mr. Thomas Barrett über, in Lee Priory, Kent, und gilt von da ab in jener Sammlung als „Gruppe von Heiligen von Jan Gossaert, gen. Mabuse“. Im Jahre 1859 wird die Tafel von Mr. William White erworben, aus dessen Nachlass sie dann im Jahre 1878 auf Grund testamentarischer Verfügung in den Besitz der National Gallery übergeht, nachdem sie inzwischen von Weale als Werk Davids erkannt worden war[4]). Die stilkritischen Merkmale stellen die Urheberschaft Davids ausser

[1]) Interessant hierzu die Beobachtung von Conway. The early Flemish painters. S. 297. He has caused a man to wade into an actual pond and watched the concentric circles expanding around his legs, the two systems intersecting one another and passing on undisturbed to the riverbank.

[2]) Vgl. Teil I Kap. IV und VI.

[3]) Beffroi III. S. 342.

[4]) Unter den verschollenen Tafeln befand sich auch das Gegenstück, auf der die Mutter des Domherrn dargestellt war unter dem Schutze Johannes des Täufers, der Heiligen Christine und der Heiligen Magdalena, a. a. O. S. 344.

Frage. Daneben aber scheint Weale eine Urkunde gefunden zu haben, die unseren Meister als den zur Herstellung der Flügel Beauftragten namhaft macht [1]).

Der Stifter ist knieend dargestellt mit gefalteten Händen, in dem weissen Gewand eines Domherrn, präsentiert von seinem Schutzheiligen, dem Heiligen Bernardin von Siena, Ordensreformator, Prediger und Schriftsteller des Franziskanerordens. (1380 –1444.) Der Tradition entsprechend ist der Heilige bartlos und hager; mit einem Buch in der Hand, darauf das Schriftzeichen Jesu, J. H. S. prangt, in Erinnerung an seine zahlreichen Predigten und Ermahnungen zur Verehrung des heiligen Namens Jesu [2]). Links daneben und dahinter der Heilige Martin, Bischof von Tours, in vollem Bischofsornat. Auf dem Mantelverschluss eine kleine Statuettengruppe in durchbrochener Arbeit mit dem Heiligen Martin, wie er seinen Mantel mit einem Bettler teilt. Der Mantel selbst trägt breiten Streifen, auf dem die Heiligen Donatus, Bernardin, Martin, Johannes der Täufer und Maria Magdalena in farbiger, goldumrandeter Stickerei zu erkennen sind. Hinten auf der Mantelklappe eine Anbetung der Könige. Im aufgerollten Teil des Krummstabes, in durchbrochener Arbeit eine Gruppe der Madonna mit Kind, das die Hand ausstreckt, um von einem knieenden Engel eine Lilie in Empfang zu nehmen. Der Bettler links hinter dem Heiligen dient zu dessen weiterer Charakterisierung. Rechts hinter dem Stifter der Heilige Donatus, Märtyrer und Bischof des 4. Jahrhunderts; in vollem Bischofsornat; in der Linken sein Attribut, das Rad mit fünf brennenden Kerzen, Symbol seiner Marter [3]). Der herrliche Brustschild zeigt in durchbrochener Arbeit eine Madonna mit Kind, umstanden von zwei musizierenden Engeln; die ganze Darstellung unter reichem Baldachin. Auf dem reich verzierten Erzbischofs-Stab findet sich ein Kranz von Nischen mit der Madonna und heiligen Figuren.

Der Kopf des Stifters ist von der gleichen Kraft lebendiger Charakteristik, wie Jan de Sedano und Jan de Trompes. Das abgehärmte Gesicht seines Schutzheiligen ist der Typus, der oben in dem Franziskus und dem Aaron schon begegnete. Unter allen Händen, die Gerard David je gemalt hat, gibt die Rechte dieses Heiligen den vielleicht stärksten Eindruck von der männlichen Kraft und dem meisterhaften Können Davids in der Modellierung einer Hand. Die Einheit zwischen dem Ausdruck dieser Hand und dem tief beseelten Blick des Heiligen ist eine vollkommene. Voll Kraft und sorgender Liebe scheint er die Gestalt seines Schutzbefohlenen umfassen und ihn dem Schutze des Herrn empfehlen zu wollen, den sein verklärtes, mehr nach innen als nach aussen gerichtetes Auge schaut.

Die Landschaftsbehandlung mit den mächtigen Baum-Silhouetten als Hintergrund der feierlichen Gruppe ist charakteristisch für die Zeit. Sie ist reifer noch, als in der Taufe, daher die Tafel erst im Anschluss an diese gebracht wird. Der Augenpunkt liegt tiefer, die vorderen Bäume sind nicht so kurz abgeschnitten, wie dort, der Eindruck des geschlossenen Waldganzen ist hier noch machtvoller.

[1]) Im Beffroi a. a. O. hatte Weale gesagt . . . fit peindre deux volets pour le retable. Im Portfolio (London 1895 S. 17) sagt er ausdrücklich . . . *commissioned Gerard David* to paint the shutters. Es ist zu hoffen, dass der um das Lebenswerk Davids so hochverdiente Forscher die Urkunde, auf die sich diese Mitteilung im Portfolio stützen muss und die er nirgends erwähnt, noch bekannt geben wird. Vgl. auch Katalog National-Gallery S. 151, No. 1045. Woermann nennt die Tafel unter den zweifellos echten Werken Davids. W. W. Bd. II, S. 57.

[2]) Vgl. Detzel. Christl. Ikonographie 1896 S. 195.

[3]) Vgl. a. a. O. S. 302. Der gleiche Heilige mit dem gleichen Attribut auf der Pala-Madonna von Jan van Eyck in Brügge.



DOMHERR MIT HEILIGEN. NATIONAL-GALLERY, LONDON. LICHTDRUCK. PHOT. FRANZ HANFSTÄNGL, MÜNCHEN.

[illegible] präsentiert von seinem Schutzheiligen, dem Heiligen Bernardin von Siena, Ordens-

[illegible] sprechend ist der Heilige bartlos und hager; mit einem Buch in der Hand, darauf das [illegible] chriftzeichen Jesu, J. H. S. prangt, in Erinnerung an seine zahlreichen Predigten und Er-

[illegible] ilige Martin, Bischof von Tours, in vollem Bischofsornat. Auf dem Mantelverschluss eine [illegible] statuettengruppe in durchbrochener Arbeit mit dem Heiligen Martin, wie er seinen Mantel mit einem Bettler teilt. Der Mantel selbst trägt breiten Streifen, auf dem die Heiligen [illegible] Bernardin, Martin, Johannes der Täufer und Maria Magdalena in farbiger, gold- [illegible] ndeter Stickerei zu erkennen sind. Hinten auf der Mantelkappe eine Anbetung der Könige. [illegible] des Krummstabes, in durchbrochener Arbeit eine Gruppe der [illegible] and ausstreckt, um von einem [illegible] enden Engel eine Lilie in [illegible] Der Bettler links hinter dem Heiligen dient zu dessen weiterer

[illegible] Bischofsornat; in der Linken sein Attribut, das Rad mit fünf [illegible] seiner Marter [1]. Der herrliche Brustschild zeigt in durch- [illegible] Madonna mit Kind, umstanden von zwei musizierenden Engeln; die

[illegible] von Nischen mit der Madonna und heiligen Figuren.

[illegible] pf des Stifters ist von der gleichen Kraft lebendiger Charakteristik, wie Jan de Sedano und Jan de Trompes. Das abgehärmte Gesicht seines Schutzheiligen ist der Typus, der oben [illegible] Franziskus und dem Aaron schon begegnete. Unter allen Händen, die Gerard David [illegible] gemalt hat, gibt die Rechte dieses Heiligen den vielleicht stärksten Eindruck von der [illegible] ntlichen Kraft und dem meisterhaften Können Davids in der Modellierung einer Hand.

[illegible] Landschaftsbehandlung mit den mächtigen Baum-Silhouetten als Hintergrund der feier-

[illegible] Tafel erst im Anschluss an diese gebracht wird. Der Augenpunkt liegt tiefer, die vorderen

[illegible] noch machtvoller.

[1] [illegible] Weale [illegible] peindre deux volets pour le retable. In: Portfolio (London 1895

[illegible] 1896 S. 395.

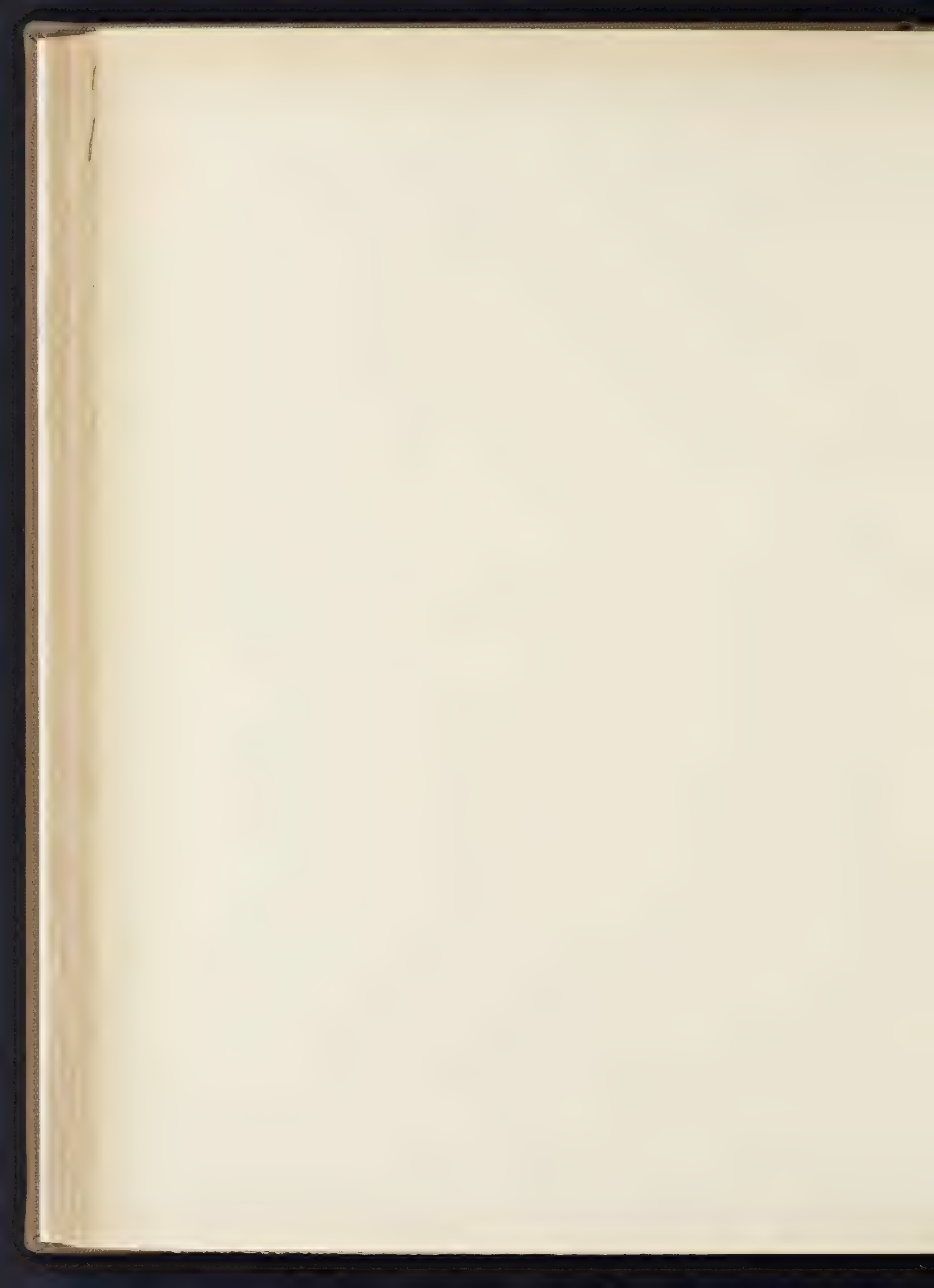


DOMHERR MIT HEILIGEN. NATIONAL-GALLERY, LONDON. LICHTDRUCK. PHOT. FRANZ HANFSTÄNGL, MÜNCHEN.





IERONYMUS. STÄDELSCHES INSTITUT, FRANKFURT a. M. LICHTDRUCK.



Wie auf der Hieronymustafel ist das Grün der deutlich charakterisierten Rot- und Weissbuchen stark nachgedunkelt, um so wirkungsvoller als Hintergrund, von dem sich hell und bestimmt die Köpfe der Heiligen abheben. Die Behandlung des hinter dem Gebäudekomplex ansteigenden Gebäudes bereitet auf die Landschaft der Berliner Kreuzigung vor. Auch hier ist die Einheit von Figuren und Landschaften gewahrt. Auf der linken Seite der frei und locker disponierten licht-, luft- und raumumflossenen Gruppe wird der Blick nach dem von dem mächtigen Buchenwald erfüllten Mittelgrund geleitet; während wir rechts an der Gruppe vorbei in die Tiefe des Hintergrundes geführt werden. Die Figuren umfangende Wirkung der Landschaft muss zu einer ungleich lebendigeren Wirkung gekommen sein, als der rechte Flügel noch erhalten war. Erst aus der Gemeinschaft der Flügel konnte jener Ausgleich der Bildkräfte zustande kommen, der in dem vereinzelten Flügel fehlt. Gruppe und Landschaft mussten in der anderen Tafel ihr natürliches Gegengewicht finden und, stärker vielleicht noch als auf den Flügeln der Taufe, rundete sich das Gesamtbild der Landschaft zu einem geschlossenen ab und verlieh der feierlichen Gesetzmässigkeit in Anordnung der Figurengruppe ihre von den lebendigen Erscheinungen der Natur aufgenommene Abwandlung.

23. Hieronymus.

Staedelsches Institut. Frankfurt a. Main. No. 108. 31:21. Katalogisiert als Gerard David. Gekauft 1874 als Memling vom Frankfurter Kunstverein, der es aus Paris erworben hatte. Bei Crowe und Cavalcaselle [1]) unter den Werken Memlings besprochen.

Der Typus des Hieronymus bereitet den des Genueser Altars vor. Die Modellierung von Kopf und Händen ganz in der meisterhaften Art der Zeit; meisterhaft aber besonders durch die tiefe Beseelung, die aus der ganzen Figur spricht. Der verklärt visionäre Blick des Heiligen und die sprechende Geberde der Hände bilden eine Einheit, die dem Ausdruck eines tief inneren Erlebens dient. Hält man diese Hieronymusgestalt neben die andere aus der Jugendzeit, so ist es nicht mehr zweifelhaft, dass die tiefere und die ganze Gestalt erfüllende Beseelung dem Meister hier in der zweiten Redaktion gelungen ist.

Figur und Landschaft sind aus einem Guss und bilden wie auf der Taufe eine untrennbare Einheit. Mächtig und eindrucksvoll ist die Silhouette der herrlichen Rotbuche [2]), von der sich klar und bestimmt der helle Kopf des Heiligen abhebt. Auch hier liegt der Augenpunkt niedriger als auf der Taufe. Das tiefe Grün der Landschaft — der eigentlich landschaftliche Charakter des Bildes ist, von einiger Entfernung aus gesehen, der entschieden vorherrschende — erfährt seine Steigerung durch das tiefe Rot des am Boden liegenden Mantels. Neben der grossen Rotbuche, ebenso bestimmt und dabei zart gegen den lichten Himmel gestellt, eine kleine Weissbuche oben auf dem Felsen. Einheitliches Licht erfüllt die Landschaft. Besonders reizvoll ist die lichtrosa Spiegelung der Steinböschung in dem lichtblauen Wasser. Das Gewand des Heiligen zeigt die grauviolette Lieblingsfarbe des Meisters.

[1]) Cr. u. Cav. S. 327.

[2]) Das Grün ist unter der Einwirkung des Firnisses, wie auch auf der Londoner Tafel und der Taufe, inzwischen stark nachgedunkelt und war seinerzeit heller und leuchtender.

Die Tafel gehört zu den besterhaltenen und kostbarsten aus dessen Lebenswerk. Die organische Einheit in der Figur des Heiligen, wie er der inneren Stimme eines mystischen Erlebens lauscht und die Einheit der Figur mit den grossen Formen der umgebenden Natur verleihen dem Bild den tiefen Klang und die lebende Bedeutung des grossen Kunstwerks.

24. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.

Nur in Kopien erhalten.

24a) Sammlung Pablo Bosch, Madrid. 59:40.

Das Bild stammt aus einem Kloster in Navarra. Ein Fuhrherr aus Logroño war von dem Kloster längere Zeit für seine verschiedenen Fuhren nicht bezahlt worden und erhielt schliesslich an Zahlungsstelle die Tafel, die von da aus vor wenigen Jahren in die ausgezeichnete Sammlung von Pablo Bosch in Madrid überging.

Weale hält die Tafel für eine gemeinsame Arbeit von G. David und Patinir [1]), Lafond [2]) hat sie als eigenhändiges Werk von Gerard David veröffentlicht [3]). Angesichts der vorzüglichen Qualität war ich lange schwankend, ob nicht ein eigenhändiges Original des Meisters vorliegt und es wird nicht an weiteren Kennern fehlen, die die Tafel ihm selbst zuschreiben [4]). Dagegen sprechen indessen in erster Linie Merkmale, die in der Technik der Pinselführung liegen: der breite, unvertriebene Auftrag, wie er sich bei David nicht findet. So die breite Behandlung der Felsbank, besonders links von der Gruppe, im Gegensatz zu der mehr die einzelnen Felslinien zeichnenden und umschreibenden Art bei David; ferner die Behandlung der Hände mit breitem Pinsel, die gleichmässig und ohne stark betonte Gelenke verlaufenden Finger; weiter die allzustarke Farbabstufung der einzelnen Landschaftsgründe gegeneinander, die stark pastose und generalisierende Behandlung der Landschaft im letzten Hintergrunde. Auch die Lichter auf den Baulichkeiten sind massiger und pastoser aufgesetzt, als bei David. Schliesslich kommt die Verzeichnung des rechten Auges beim Christkind in Betracht. Zwar ist David nach dieser Richtung auch nicht immer ganz sicher gewesen. Das linke Auge des Christkindes auf der Katharinenvermählung in London sitzt nicht ganz korrekt. Doch ist hier der Fehler übertrieben. Die zu dicke Backe des Kindes findet sich bei David nie. Trotz dieser an sich ganz nebensächlichen Erscheinungen handelt es sich um

[1]) Mündl. Mitt. von Herrn P. Bosch.

[2]) Direktor des Museums in Pau.

[3]) Les Arts. Oktober 1903. S. 22, 24. „. . . Avec les Greco, peut-être avant eux, la perle de la collection Pablo Bosch est un panneau de dimensions modestes, représentant *la Vierge allaitant l'Enfant Jésus,* oeuvre tout à fait hors de pair, qui peut, croyons-nous, sans viser trop haut, être attribuée à Gérard David, l'émule des Van Eyck et des Memling, que la récente exposition des primitifs flamands de Bruges a mis en si belle place. La conception de cet exquis panneau très finement observé dans le détail, ce qui ne lui enlève aucune de ses grandes qualités d'ensemble, est d'une humanité intense. Au point de vue de la qualité de la matière, de la beauté du travail, il ne saurait être assez admiré. Sa couleur est grave, riche et en même temps lumineuse et transparente, son dessin ferme, précis, délicat, toujours fin et juste. Rien de délicieux comme les longues mains pleines et fuselées de la mère de Jésus."

[4]) Dies dürfte vor allem für die Gruppe von Forschern zutreffen, die die Tafeln No. 32 für eigenhändige Originale des Meisters halten.



Die Tafel gehört zu den besterhaltenen und kostbarsten aus dessen Lebenswerk. Die organische Einheit in der Figur des Heiligen, wie er der inneren Stimme eines mystischen Erlebens lauscht und die Einheit der Figur mit den grossen Formen der umgebenden Natur verleihen dem Bild den tiefen Klang und die lebende Bedeutung des grossen Kunstwerks.

24. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.

Nur in Kopien erhalten.

24 a) Sammlung Pablo Bosch, Madrid. 59:40.

Das Bild stammt aus einem Kloster in Navarra. Ein Fuhrherr aus Logroño war von dem [illegible] Zeit für seine verschiedenen Fuhren nicht bezahlt worden und erhielt [illegible] die Tafel, die von da aus vor wenigen Jahren in die ausgezeich- [illegible] Madrid überging.

[illegible] same Arbeit von G. David und Patinir [1]), Lafond [2]) hat [illegible] Gerard David veröffentlicht [3]). Angesichts der vorzüglichen [illegible] l. ob nicht ein eigenhändiges Original des Meisters vor- [illegible] teren Kennern fehlen, die die Tafel ihm selbst zuschreiben [4]). [illegible] sen in erster Linie Merkmale, die in der Technik der Pinselführung [illegible] unvertriebene Auftrag, wie er sich bei David nicht findet. So die breite [illegible] ng der Felsbank, besonders links von der Gruppe, im Gegensatz zu der mehr die [illegible] lnen Felslinien zeichnenden und umschreibenden Art bei David; ferner die Behandlung der Hände mit breitem Pinsel, die gleichmässig und ohne stark betonte Gelenke verlaufenden Finger; weiter die allzustarke Farbabstufung der einzelnen Landschaftsgründe gegeneinander, die stark pastose und generalisierende Behandlung der Landschaft im letzten Hintergrunde. Auch die Lichter auf den Baulichkeiten sind massiger und pastoser aufgesetzt, als bei David. Schliesslich kommt die Verzeichnung des rechten Auges beim Christkind in Betracht. Zwar ist David nach dieser Richtung auch nicht immer ganz sicher gewesen. Das linke Auge des Christkindes auf der Katharinenvermählung in London sitzt nicht ganz korrekt. Doch ist hier der Fehler übertrieben. Die zu dicke Backe des Kindes findet sich bei David nie. Trotz dieser an sich ganz nebensächlichen Erscheinungen handelt es sich um

[illegible]

[2]) Direktor des Museums in Pau.

[3]) Les Arts. Oktober 1903. S. 22, 24. „. . . Avec les Greco, peut-être avant eux, la perle de la collection Pablo [illegible] hors de pair, qui peut, croyons-nous, sans viser trop haut, être attribuée à Gérard David, l'émule des Van Eyck et des Memling, que la récente exposition des primitifs flamands de Bruges a mis en si belle place. La [illegible] d'ensemble, est d'une humanite intense. Au point de vue de la qualité de la matière, de la beauté du [illegible] il ne saurait être assez admiré. Sa couleur est grave, riche et en même temps lumineuse et transparente, [illegible] dessin ferme, précis, délicat, toujours fin et juste. Rien de délicieux comme les longues mains pleines et [illegible] de la mère de Jesus."

[4]) Dies dürfte vor allem für die Gruppe von Forschern zutreffen, die die Tafeln No. 32 für eigenhändige Originale des Meisters halten.



RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN. SAMMLUNG VON P. BOSCH, MADRID. GRAVÜRE. PHOT. CANOVAS.



ein Werk von solcher Schönheit und Vollendung, dass es angezeigt erschien die Tafel mit gütiger Erlaubnis des Besitzers in Photogravüre zu reproduzieren.
Die ganze Komposition spricht unbedingt für den Meister selbst. Das Motiv der das Kind nährenden Mutter ist von der Madonna mit Kind bei Traumann her bekannt. Die Haltung der linken Hand der Gottesmutter wiederholt sich hier identisch. Falls das Original schon das durchsichtige Kopftuch in der Anordnung hatte, in der es übereinstimmend beide Kopien zeigen, so wäre dies das erste Auftreten der für die ganze Schule so charakteristischen Erscheinung. Die Landschaft gibt nahezu die Umkehrung jener auf der Londoner Tafel. Vorn der Maronenbaum — deutlicher auf der zweiten Kopie — wie auf der Taufe, dann die mächtige Wand von Rot- und Weissbuchen, von dem die Gruppe sich abhebt. Aus diesem Grunde, wegen der kompositionellen Verwandtschaft mit dem Bild in London und mit dem Hieronymus sind die Tafeln hier eingegliedert, während andererseits der auf beiden Wiederholungen — von Qualitätsunterschieden abgesehen — identische Madonnentypus schon auf die Gottesmutter in Rouen hinweist[1]). Gross und feierlich ist der Fall des tiefblauen Mantels, gross dessen koloristische Wirkung vor der mächtigen Silhouette der Laubwand.
Es ist zu hoffen, dass die Klöster Spaniens noch viele solcher kostbaren Überraschungen bergen möchten.

24b) Museum Antwerpen. Collection van Ertborn. 80:58. Galt dort als Herri met de Bles[2]).
Die Gruppe von Mutter und Kind ist bis auf Einzelhaltungen der Fingerhaltung und der Gewandfalten wiederholt. An Stelle des Löffels hält das Kind einen Rosenkranz. Die Gruppe hinten auf dem Wege fehlt. Statt dessen wird rechts hinter dem Reisekorb Kopf und Hand, sowie Teil der Figur des schlafenden Joseph sichtbar. Links im Mittelgrund weidet der Esel. Die Landschaft zeigt bei breiterem Format der Tafel mehr Baulichkeiten und mehr freien Ausblick. Die Hauptgruppe steht qualitativ *nicht annähernd* auf der Höhe der herrlichen Tafel bei Bosch. Der Landschaft fehlt die Wucht, Grösse und Geschlossenheit, wie sie dort ganz im Geiste Davids, begegnet. Andererseits lehnt sich die Behandlung der Einzelheiten der Landschaft, mehr als die andere Tafel, an das Original an. Die Felsen sind wortgetreue Kopien der Felsen bei David, streng zeichnerisch behandelt und bis in die letzten Einzelheiten hinein modelliert. Auch die Baumbehandlung und die Behandlung der Landschaft im Hintergrund ist eine detailliertere, etwas aber auf Kosten der grossen Wirkung.
Der Antwerpener Kopist hat — von der sehr schwachen Hauptgruppe abgesehen — mehr die *Ausserlichkeiten*, der Künstler aber der Tafel bei Bosch mehr den Geist des Meisters in seiner Wiederholung zum Ausdruck gebracht.

[1]) Der Löffel in der Hand des Kindes weist in die vierte Periode. Es wird sich dafür, wie für das Kopftuch der Madonna um Zusätze des Kopisten handeln und die Tafel wird kaum vor 1520 entstanden sein.
[2]) Von hier aus wird Michiels zu der sonderbaren Zuweisung der Taufe an den gleichen Künstler gekommen. Er erwähnt bei der gleichen Gelegenheit diese Ruhe auf der Flucht. In den Zweigen des vorderen Maronenbaums zwei Käuzchen (?) und eine Elster (?). Die Zuweisung der Tafel an Bles wird auf dem trügerischen Fundament dieser Käuzchen stehen.

25. Katharinenvermählung.

Nur in Wiederholungen erhalten.

25a) Academia San Luca Rom. 50:37.

25b) Sammlung Graf Arco-Valley. München. 80:62.

25c) Alte Pinakothek. München. No. 117. 61:56.

25d) Freiere Wiederholung. Sammlung Freiherr von Heyl Darmstadt[1]).

Die Komposition der Versammlung heiliger Frauen im Freien war in Brügge von jeher beliebt gewesen. So auf dem Bild der drei Sanctinnen im Museum zu Brüssel[2]), in dem Weale das Vorbild zu dem Abendmahlsaltar (vgl. zu No. 28) gesehen hatte. Ähnlicher noch unseren Bildern die kleine analoge Darstellung von Memling im Louvre und ein ganz verwandtes Bild in Buckingham Palace, auf das mich Hulin aufmerksam macht. Letzteres offenbar ebenfalls eine Wiederholung, und zwar nach einem verlorenen Original, das nach den Trachten im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein muss, mithin nicht von G. David herrührt. Von diesem verlorenen Original stammt der schwere Brokatmantel der Katharina mit dem weiten Ärmelausschnitt, der dann auf all den genannten verwandten, auf David zurückgehenden Kompositionen wiederkehrt. Die ursprüngliche Komposition zeigte die Madonna offenbar vor einem Thronteppich mit Thronhimmel. So findet er sich noch, von zwei Engeln gehalten, auf dem Bild der drei Sanktinnen in Brüssel. Auf der Darstellung in Buckingham Palace wird der Thronteppich und Thronhimmel von einer Schar von Engeln aus den Lüften herbeigetragen. Bei Memling sind es drei über der Madonna schwebende Engel geworden. Das Bild bei Graf Arco (25b) hat zwei kronentragende Engel in den langen Gewändern, wie bei Memling, das Bild bei Freiherrn von Heyl (25d) zwei kronentragende Putten in roten Hemdchen. In den anderen Wiederholungen ist nur noch der Fussteppich als Rudiment des einstigen Thrones übrig geblieben[3]). Das Muster dieses Teppichs ist das gleiche wie auf der Palamadonna und wie im Anschluss daran mehrfach von David verwendet.

25a)[4]) Die Wiederholung ist vermutlich noch zu Lebzeiten Davids entstanden. Sie ist von allen die sorgfältigste und wird dem verlorenen Bild des Meisters, auch kompositionell, am nächsten stehen. Nach dem Charakter der Landschaft zu schliessen, ist das Davidsche Bild um die Zeit der grossen Landschaftsdarstellungen, um 1505 entstanden[5]). Dieser Datierung widerspricht auch nicht die Komposition. Dorothea (Rosenkranz), Margarethe (Kreuz), Agnes (Lamm) sind an ihren Attributen kenntlich[6]). Die Heilige vorn links wird als Ursula zu deuten

[1]) Eine weitere Wiederholung im Breviarium Grimani. Oncagna. No. 91.

[2]) No. 545. Catalogue Wauters.

[3]) Die Darstellung des Breviarium Grimani hat Thronteppich und Thronhimmel.

[4]) Geht nach Weale (Portfolio S. 45) auf 25b) zurück und ist mit diesem und 25c) zusammen Kopie nach dem kleinen Memling im Louvre. Bei Schnaase (Kunstgeschichte Bd. 8, S. 277) gilt das Bild als G. David und als Vorbild zu 25b) und c). Kaemmerer (Ahnenreihen aus dem Stammbaum des Portugies. Königshauses. Hoffmann. Stuttgart S. 23) spricht es ebenfalls als Original des Meisters an; ebenso der Cicerone f. Italien (S. 650). Friedländer (Meisterw. etc. S. 19) hält es für eine Kopie nach 25b), vermutlich von der Hand des M. Coffermanns.

[5]) Da das Bild in Buckingham Palace eine ganz ähnliche Landschaft aufweist, so wird auch dieses in Anlehnung an David entstanden sein und nur aus zwei Quellen geschöpft haben.

[6]) Das Muster auf dem Brokatmantel der Katharina ist das gleiche, wie auf dem Mantel des Heiligen Donatian No. 22. Dieses Muster kehrt auf den anderen Wiederholungen so nicht wieder; ein Moment, das dafür spricht, dass diese Wiederholung dem Original von David am nächsten steht.



No. 25a. KATHARINENVERMÄHLUNG. ACADEMIA DI SAN LUCA. ROM.

sein, da die gleichartige Darstellung in Buckingham Palace die Heilige mit einem Pfeil zeigt [1]).

25 b) [2]) Von der Hand des Adrian Isenbrandt, auf den insbesondere die Inkarnatbehandlung hinweist. Die für den Meister ungewöhnlich sorgliche Behandlung der Landschaft, deren Feinheit sogar über die auf 25a) hinausgeht, erklärt sich aus der Kopie. Die Heiligen sind auseinandergerückt. Die Vermutung Hulins [3]), dass es sich bei der ganzen Darstellung nicht um eine Katharinenvermählung, sondern um die Darstellung der Beata virgo inter virgines handelt, gewinnt vor solcher Erscheinung die grösste Wahrscheinlichkeit. Die Darreichung des Ringes sollte dann nicht die Handlung selbst veranschaulichen, sondern zur Charakterisierung der Heiligen dienen. Anderenfalls müsste das weite Abrücken der Heiligen vollkommen sinnlos erscheinen [4]).

25 c) [5]) Dem Kopisten, der der Werkstätte Isenbrandts angehört, schien die Komposition nicht symmetrisch genug. Er hat daher als Pendant zur Figur der Margarethe eine sechste Heilige eingeführt, die mit dem Buch in der Hand, ohne näheres Attribut, mit ihren etwas grösseren Proportionen aus der Komposition herausfällt und eingeflickt erscheint. Agnes ist im Halbprofil gegeben, wie auf dem Bilde in Buckingham Palace, während sie bei Memling ebenfalls im Halbprofil erscheint, dagegen auf dem Bilde der drei Sanktinnen, sowie auf 25a) und b) gerade aus dem Bilde herausschaut. Die Landschaft ist vereinfacht, in der Ausführung weit geringer als auf 25 a) und b), schliesst sich aber in den Hauptzügen an jene an. Im Hintergrund eine einsame Männergestalt.

25 d) Stammt nach den Typen, nach den eigentümlichen Mischelementen der Landschaft, und nach der Behandlung der Gewänder mit den Schlaglichtern auf tiefrotem Sammet, aus der Werkstätte von Ambrosius Benson. Die Komposition ist etwas verändert. Die Hauptgruppe ist geblieben. Links vorn vor der Katharina, Barbara, kenntlich an einem Juwel in Form eines Turmes, das sie am Halse trägt. Rechts neben Maria, Agnes mit dem Lamm, davor Ursula mit dem Pfeil. Im Hintergrund mehrere Gruppen von Engelknaben, die einen Hasen haschen, an einem Ziehbrunnen beschäftigt sind, oder Würfel spielen. Die Landschaft bietet das dem Ambrosius Benson eigene Gemisch von Davidschen und Antwerpener Elementen, und weiter von Venetianischen Motiven. Der Giebel einer perspektivisch verzeichneten Kirche rechts erinnert an Sta. Maria del Fiore in Venedig. Da auch die Typen der Katharina und Ursula etwas an Venedig anklingen, die Augen insbesondere an die unverkennbaren Augen von Bocaccio Boccacino erinnern, so wird der Meister in Venedig gewesen sein. Dabei hat er auch in Holland mit Erfolg sich umgesehen. Die zwei würfelnden Engel rechts stammen von Lukas von Leyden ab.

[1]) Auf 25b) und c) tritt sie ebenfalls ohne Attribut auf. Im Breviarium Grimani liegt vor ihr ein Schwert.
[2]) Von Cr. und Cav. (S. 348) als Original von G. David beschrieben. Von Friedländer (Repert. XXIV S. 323. Br. A. S. 25. No. 145. Meisterw. etc. S. 19) und Hulin (C. Cr. No. 145 „oeuvre de jeunesse") richtig als Pseudomostart (Isenbrandt) erkannt.
[3]) Mündliche Mitteilung.
[4]) Abgebildet. Friedländer. Meisterw. Tafel 53.
[5]) Im Katalog der Münchener Pinakothek als G. David aufgeführt. Von Kaemmerer a. a. O. m. Recht als Kopie nach G. David publ. Von Hulin a. a. O. zu Isenbrandt in Beziehung gebracht.



No. 26. GOTTVATER MIT ENGELN. SAMMLUNG BARON SCHICKLER. PARIS.

26. Gottvater mit Engeln.

Sammlung Baron Schickler. Paris. $43^1/_2:84^1/_2$.

Gilt seit der Brügger Leihausstellung mit Recht als Werk Davids [1]).

Tadellos erhaltene Tafel. Bildete vermutlich den oberen Teil eines vielgliedrigen Altarwerks vielleicht mit einer Darstellung der Taufe, bei der dann die Gestalt Gottvaters aus dem Bild selbst in eine obere Tafel verlegt wäre. Auf dem Genter Altar haben die Prophetenlunetten ähnliche Form.

Die wie mit dem Lineal horizontal gestellten Augen Gottvaters lehren, wie der Sinn für eine streng gesetzmässige Anordnung der Erscheinungen sich bei dem Meister in einer beinahe mathematisch exakten Disposition der bestimmenden Gesichtszüge äussern kann. Die gleiche Erscheinung begegnete beim Christus der Taufe. Im vorliegenden Fall mag sie auf den Wunsch zurückzuführen sein, auch in der äusseren Erscheinung des Vaters und Urhebers aller Gesetzmässigkeit einen sinnenfälligen Abglanz dieser Gesetzmässigkeit zum Ausdruck zu bringen. Auch mag das Vorbild des Genter Altars nicht ohne Einfluss gewesen sein. Die Nasen und Mundlinien, die Linien der Schultern und die Anordnung jedes einzelnen Haares scheinen in diesem Sinne wirken zu wollen; wiederholen im übrigen die analogen Erscheinungen bei der kleinen Figur des Gottvaters auf der Taufe.

Die Modellierung ist von der grössten Kraft. Wieder sind es die Hände, die besonders durch starke Behandlung auffallen. Die Tafel war in der Exposition des Primitifs Français Frühjahr 1904 im Pavillon Marsan mit ausgestellt und als Ecole Française fin du XVme siècle katalogisiert! Die ganze französische Malerei des 15. Jahrhunderts kann unbeschadet ihrer sonstigen Qualitäten nicht eine einzige Hand von einer annähernd verwandten Modellierung aufweisen. Bouchot macht zugunsten der Eingliederung der Tafel in die französische Schule geltend [2]), dass die Lilien auf der Krone Gottvaters sonst in der flämischen Malerei

[1]) Vgl. Friedländer. Br. A. S. 22, No. 149. Hulin spricht sich im C. Cr. S. 38, No. 149 nicht ganz so bestimmt aus, erwähnt aber dann in seiner Schrift über die Ausstellung der Primitiven in Paris die Tafel als einen David. (L'exposition des Primitifs Français 1904. S 10.)

[2]) Mündl. Mitteilung.

nicht vorkommen und dass sie gebieterisch nach Frankreich hinweisen! In den vier Fällen, in denen von David eine Darstellung des Gottvaters erhalten ist[1]), kehren die gleichen Lilien auf der gleichen dreigeteilten Krone wieder. Auch finden sie sich auf dem herrlichen Kreuz, das der Heilige Hieronymus des Genueser Triptychons in der Linken hält und auf dem Bischofsstab des Heiligen ebendaselbst[2]).

Ungewöhnlich sind die gefiederten Schuppen der Engel. Sie finden sich so vielfach in den Miniaturen; in der Tafelmalerei der Niederlande dagegen sonst nicht[3]). Claus Sluiter hat am Mosesbrunnen in Dijon bei einer der das Gebälk tragenden Engelsfiguren die aus den Miniaturen geläufige Erscheinung verwandt. Die Hauptstadt des Burgunderreichs mag damals für die wanderlustigen Bewohner der nördlichsten Provinz ein gern erstrebtes Ziel gewesen sein. Der eindrucksvollste Typus, den David geschaffen und der seine vollendetste Gestaltung in dem Hieronymus der Genueser Altartafeln gefunden hat (No. 29b), wiederholt in überzeugendster Weise den Kopf des Propheten Jesaias von eben demselben Moses-Brunnen. Es wäre ein Zeichen für die gesunde Empfänglichkeit des Meisters, wenn er gerade aus diesem gewaltigsten Werk aller Plastik diesseit der Alpen sich die Anregung geholt hätte. Der Mantel des Gottvaters wiederholt genau das Muster des bekannten Brokatmantels.

Die kleine Tafel ist ein koloristisches Meisterwerk. Sie wird beherrscht zunächst von den Farben der stahlblauen Wolken und des zitronengelben Himmels, Farben, die sich gegenseitig zu höchster Intensität und Leuchtkraft steigern. Wunderbar ist der Übergang des, wie die Wolken, oben stahlblauen Himmels durch Purpurrosa und Lichtviolett hindurch zu dem unteren Zitronengelb. Dazu kommt dann ein tiefes leuchtendes Rot, das in der unendlichen Mannigfaltigkeit von Karmin bis zu Orangerosa im Gefieder der Engel, und in dem tiefen Brokat des Mantels, einer festlichen feierlichen Stimmung zum Ausdruck dient.

27. Katharinenaltar.

National Gallery London No. 1432. 111:145.

Um 1501 hatte Richard de Visch van der Kapelle einen Auftrag auf einen Katharinenaltar für die Antoniuskapelle der Kirche St. Donatian in Brügge gegeben[4]). Das Bild verblieb in jener Kapelle bis 1793 und wird dann nach Frankreich verschleppt worden sein. Im Jahre 1887 erwarb Mr. Lyne Stephens den Altar aus der Sammlung Beurnonville in Paris, von wo er dann im Jahre 1895 an die National Gallery kam. Weale hat jene dokumentarische Nachricht mit unserer Tafel zusammengebracht und wird damit das Richtige getroffen haben. Freilich macht es die Reife der Komposition wahrscheinlich, dass der Altar erst im

[1]) No. 10, 21. 30.

[2]) Bei Jan van Eyck z. B. auf dem Kreuzstab des Heiligen Donatian der Pala-Madonna in Brügge.

[3]) Eine erste Beziehung zwischen David und dem Bartholomäusmeister ergab sich aus der freilich bei beiden Meistern sehr verschiedenen Verwendung von Putten. Der Bartholomäusmeister ist auch der einzige, der die geschuppten Engel in den beiden Weihrauch spendenden Engelsgestalten zu beiden Seiten des Gottvaters auf dem Thomasaltar in Köln bringt.

[4]) Vgl. Weale Portfolio London 1895, S. 15. Catalog National-Gallery S. 153. Weale hat die Urkunde nicht publiziert.

Anschluss an die zuletzt betrachteten Tafeln, also etwa 1505—1509 entstanden ist. Die Erteilung des Auftrags im Jahre 1501 braucht damit nicht notwendig im Widerspruch zu stehen. Gerade in jener Zeit hatte der Meister eine grössere Zahl von Aufträgen erhalten — Triptychon der Taufe, Domherr mit drei Heiligen — so dass er diesen Auftrag möglicherweise erst einige Jahre später in Angriff genommen hat. Die Versuchung liegt nahe, mit jener dokumentarischen Nachricht die Katharinenvermählung No. 25 in Verbindung zu bringen. Die Behandlung der Landschaft dort steht in nächster Beziehung zur Landschaft der Taufe, weist also direkter in das Jahr 1501. Die kleine Antoniusfigur aber, die im Hintergrund unseres Altars mit den Attributen von Stab und Glöckchen angebracht ist, erhebt die Wealesche Hypothese nahezu zur Gewissheit, da es sich eben um eine Stiftung für eine Antoniuskapelle handelte.

Die herrliche Tafel ist leider schlecht erhalten. Der trübe Firnis lässt die in der National Gallery übliche Glasscheibe beinahe als Spiegel wirken, so dass der Genuss des Kunstwerks schwer möglich ist. Entstellende Übermalungen zeigen sich in den Händen der Maria — von dem ursprünglichen Strahlennimbus sind nur noch Spuren am Kopfe links vorhanden — und an dem Kopf sowie an dem trüben braunen Mantel der Magdalena. Am schlimmsten ist deren Stirn entstellt.

Der Typus der Madonna mit der breiten hohen Stirn, dem Stirnband und den vollen Wangen ist eine Weiterbildung und Durchgeistigung des unter Rogiers Einfluss ausgebildeten Typus. Das weiche blondlockige Haar des Christkindes zeigte sich ähnlich auf No. 24a. Das Hemdchen ist hier noch einmal durch das um die Beine geschlungene, aber durchscheinende Leinentuch ersetzt. Die Haltung des Kindes klingt an Memling an. Die Handhaltung der Madonna findet sich so bei Memling nicht. Die Katharina ist neben der Katharina in Rouen der lieblichste Frauentypus, den David geschaffen. Der Kopf der Barbara — rechts vom Thron, kenntlich gemacht durch das Symbol des Turmes auf dem Kopfschmuck — kehrt für die gleiche Heilige in Rouen wieder. Die Entstellung der Magdalena wurde schon erwähnt. Rieselndem Gold gleichen die weichen welligen Haare. Der prächtige, stark modellierte Kopf des Stifters schliesst sich mit der herrlichen Behandlung seines weissgrauen Haares würdig den anderen Stifterbildnissen an. — Das bekannte Muster des Brokatstoffs in Gewand und Mantel der Katharina. An die Taufe und an die herrliche Goldschmiedearbeit der Krone der Elisabeth klingt auch die Krone der Katharina an. Auch sonst wieder die Sorgfalt in der Behandlung der Goldschmiedearbeiten beachtenswert.

Der Laubengang zeigt die genaueste Individualisierung des Weinlaubes. Der Engel zur Linken ist mit dem Abnehmen einer Traube beschäftigt. Deutet diese Handlung auf die Abendmahlstafeln hin, wie sie später durch das Symbol der Traube in der Hand des Kindes gekennzeichnet sind? Das Vorkommen des gleichen Laubenganges auf No. 15 und 16 war schon erwähnt. Lilie und Iris zwischen Thronwand und Säulen von gewohnter Meisterschaft; die Baumbehandlung ganz im Sinn der Zeit.

Die Komposition ist hier auf dem eigensten Gebiet des Meisters völlig selbständig geworden. Der strengen Gruppierung der Figuren ist die Bedeutung zugewiesen, die Tafel rhythmisch zu gliedern und das erste Raumgebilde zu schaffen, das dann von der umgebenden Mauer weitergeführt und schliesslich von der abschliessenden Architektur übernommen wird. Wie

die Säulen und der Brokatteppich, so wirkt auch das Scharlachrot der Throndecke, das den tiefblauen Mantel der Madonna umrahmt, stark zentralisierend und lenkt die Aufmerksamkeit zunächst auf die Mittelgruppe und damit auf den ganzen Vorgang. Hingewiesen war schon auf die wunderbare rechte Hand der Katharina. Man muss eine Hand, wie ihre Linke, mit der sie den Ring empfängt, vergleichen mit einer Hand bei Memling, etwa auf dem Johannesaltar in Brügge, um die gewaltige Überlegenheit Davids ganz zu realisieren. Bei Memling ist die Linke der Katharina mit unnatürlich gespreizten Fingern in etwas gezierter Haltung vorgestreckt. Bei David scheint in die Hand die Seele hineingelegt zu sein. Wie da in zarter, aber ungesucht natürlicher Haltung die Hand der Heiligen sich dem Ring entgegenstreckt, da nimmt diese Bewegung, als der reine Ausdruck psychischen Geschehens, die Bedeutung des Symbols an, für den tief innen erlebten Vorgang der mystischen Vereinigung der Heiligen mit ihrem Gott.

28. Abendmahlsaltar.

Museum. Rouen. 120:213.

Die erste urkundliche Nachricht über den Altar hat wieder Weale beigebracht. In einer Beschreibung des Karmeliterklosters von Sion in Brügge aus dem 17. Jahrhundert fand er die folgende Notiz [1]): „In ecclesia videre est famosissimam picturam summi altaris B. Virginis inter Virgines, quam Gerardus David celeberrimus pictor posuit anno 1509.“ Bald darauf fand Weale weitere dokumentarische Nachrichten über den Altar in dem im Jahre 1537 aufgenommenen Inventar jenes Klosters, woselbst seiner mit folgenden Worten Erwähnung geschieht [2]):

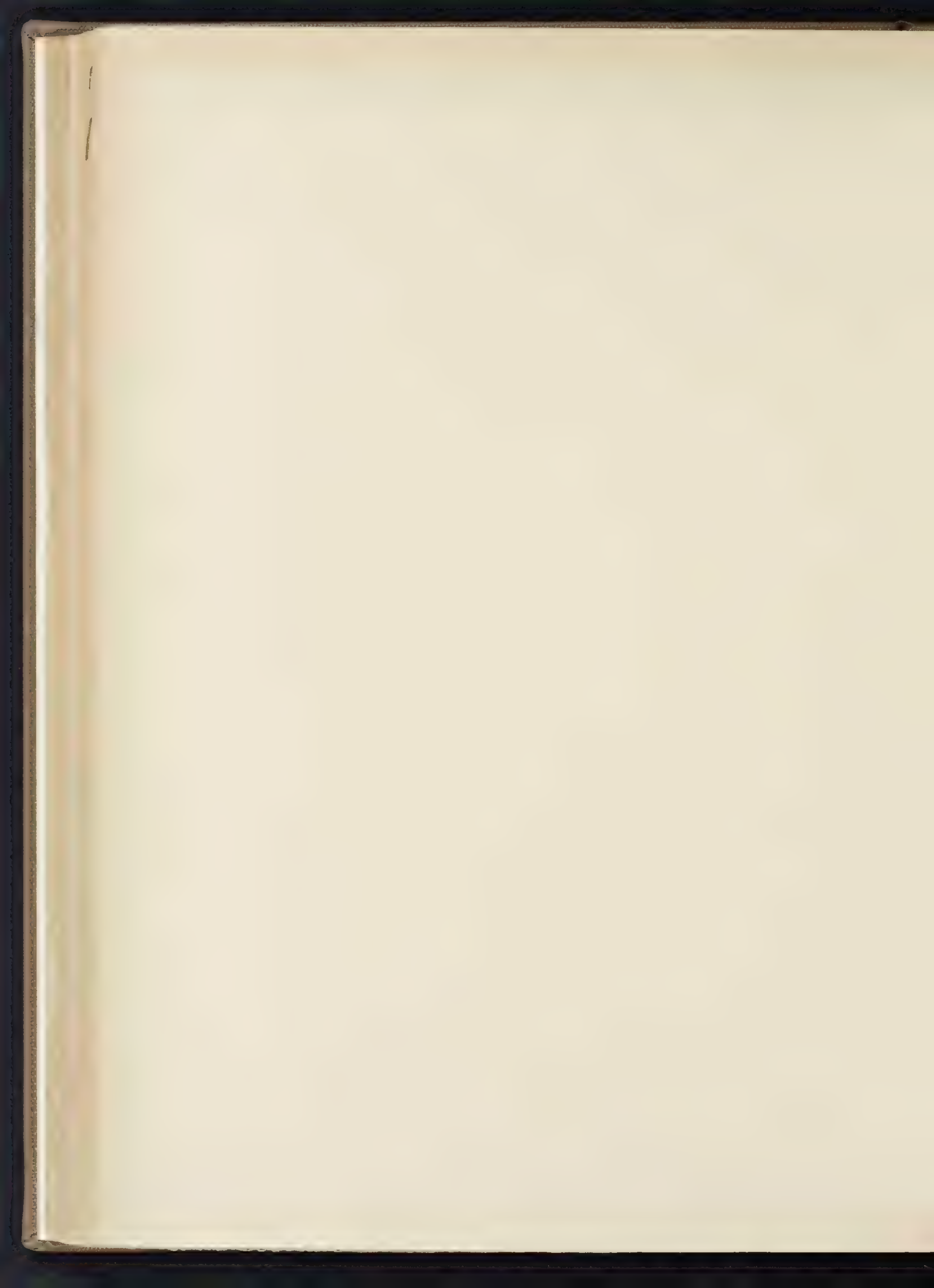
Item een schoon tafele van olyvarwe staende up den hooghen outaer, Maria met haer kindekin in Zyn handekins hebbende een druve, daer by twee inghelkins ende vele beleghe maechdekins, ghemaect end ghegheven by meester Gheraat David; pater confesseur doen ter tyt onsen eerwerdeghen vader, broeder Ysenbart de Bru; prioresse, suster Lisbette van der Ranneelle, anno XVc IX. 'T hout daer de vorscreven beeld upghemaect es, betaelde de huvrauwe van Lambyn, die hier begraven es; men noumde haer ghemeenlic Packette in myns heeren hof; zy dede onsen godshuuse vele diversche aelmosenen; sy ghaaf ooc voortyts een groot orduun steenen speerwatter vat dat daer staet

Item eine schöne Tafel in Ölfarbe, die über dem Hochaltar angebracht war und Maria darstellte mit dem Kind, das in den Händen eine Traube hält. Daneben zwei Engel und viele Heilige Jungfrauen, gemalt und geschenkt von Meister Gerard David. Unser damaliger Beichtvater war unser ehrwürdiger Vater, der Bruder Ysenbart de Bru; Priorin war die Schwester Elisabeth van der Ranneelle im Jahre 1509. Das Holz, darauf das genannte Bild gemalt war, bezahlte die Hausfrau van Lambyn, die hier begraben ist; man nannte sie am Herzoglichen Hof gewöhnlich Packette: sie machte unserem Gotteshaus viele verschiedene Geschenke. Sie schenkte auch früher ein grosses Weih-

[1]) Beffroi I. S. 234.
[2]) Beffroi II. S. 289.



Nr. 27. KATHARINENALTAR. NATIONAL-GALLERY, LONDON. LICHTDRUCK. PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN.



in de voorkercke by de sepulture van haren man. De dueren van de vorscreven tafele waren bunten ongheschildert ende ooc binnen, ende als nu anno XVc XXXVI afghedaen om te schilderen ende te varwen; de cost daerof ghegheven by diversche personen ter procuratie van suster Jacomine Bernaerts.

wasserbecken in gehauenem Stein, das in der Vorkirche steht bei dem Grab ihres Mannes. Die Flügel der genannten Tafel waren weder aussen, noch innen bemalt, und sind gegenwärtig im Jahre 1536 abgenommen, um gemalt und gefirnisst zu werden. Die Kosten dafür sind bestritten von einigen Personen auf die Bitten hin der Schwester Jacomine Bernaerts.

Im Jahre 1783 ward durch Dekret Kaiser Joseph II. besagtes Kloster aufgehoben. Bei dem im Jahre 1785 in Brüssel vorgenommenen öffentlichen Verkauf klösterlichen Besitzes war das Bild als J. Hemling aufgeführt [1]). Es ging dann in den Besitz des Kunsthändlers Berthels über, von dem es ein Herr Miliotti kaufte. Nachdem dieser als Emigrant Frankreich verlassen, beschlagnahmte die Republik mit dessen übrigem Vermögen auch den Altar, der zunächst dem Louvre einverleibt, dann aber 1803 dem Museum der Stadt Rouen überwiesen wurde, unter dessen wertvollste Schätze er noch heute gehört. Ein Zweifel an der Identität des Bildes mit jener dokumentarisch genannten Tafel kann nicht aufkommen, müsste zudem völlig behoben werden durch den Vergleich des auf dem Altar befindlichen Stifterporträts mit der ebenfalls von Weale veröffentlichten aus dem späteren 16. Jahrhundert stammenden Zeichnung eines Kopfes auf der Bibliothek zu Arras mit der Unterschrift: Maistre David peintre excellent [2]). Stellung des Kopfes, Anordnung der Haare und der Gewandung und Blickrichtung sind so völlig identisch mit dem Stifterkopf auf unserer Tafel, dass ein unmittelbarer Zusammenhang angenommen werden muss. Die Zeichnung ist eine Kopie nach dem Selbstporträt und der Kopist hat den ihm überlieferten Namen des Meisters unter seine Zeichnung gesetzt [3]).

Teile der Gewänder der Barbara und der Agnes stark übermalt.

Der Altar ist von der gesamten Wissenschaft als urkundlich beglaubigtes Hauptwerk des Meisters anerkannt.

[1]) Hier werden dann auch die Flügel erwähnt, von denen die Urkunde am Schluss spricht und die ein: „accouchement de la Vierge et sa mort“ zum Gegenstand hatten. Der Verkaufskatalog rühmt dann aber besonders die feine Ausführung der Mitteltafel. Bei dieser Gelegenheit ist das verschollene Werk des Meisters zum Verkauf gelangt, das in der gleichen Urkunde als von G. David für das Kloster gemalt namhaft gemacht wird: eine Darstellung des Beichtvaters Isenbart de Bru mit den Heiligen Albert und Elisabeth, 62 1/2 : 47 1/2, 1518 gemalt. Wird im Katalog von 1785 sehr gerühmt. Geht an den Händler Loose.

[2]) Beffroi I. S. 222. Abgebildet oben S. 1.

[3]) Vgl. auch Schnaase. Kunstgesch. Bd. 8, S. 275: „Aufschrift aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts“. Michiels Bd. IV, S. 136 ff. hat aus diesem Selbstporträt eine ganz phantastische Charakteristik herausgelesen: Caractère pieux jusqu'à la tristesse. Un de ces hommes probablement qui tremblent toujours à la pensée d'un autre monde, pour lesquels la dévotion n'est qu'une angoisse et la prière qu'un gémissement! sic! Es ist ein billiges Vergnügen, aus einem Porträt das herauszulesen, was man darin sucht. Michiels ist zu dieser willkürlichen Auffassung wohl dadurch gekommen, dass er die Confrérie de notre Dame de l'arbre sec für eine buss- und klageergebene Brüderschaft hielt; die Mühe, den Charakter der Brüderschaft aus den Urkunden kennen zu lernen, hat er sich offenbar nicht gegeben, sonst hätte er den Laiencharakter und den zwar frommen, aber äusserlichen Zweck der Gesellschaft erkennen müssen. Ich benutze die Gelegenheit Herrn Stadtarchivar Gilliots van Severen in Brügge für den Einblick zu danken, den er mir in das alte, sorgfältig geführte Gesellschaftsregister verschaffte. Vgl. oben S. 2/3. Wo ein Fürst der Brüderschaft beitritt, da wird die gewöhnliche schwarze Schrift durch imposante Majuskelschrift in roter Tinte ersetzt. Die Zeiten ändern sich wenig.

Die Darstellung der Madonna mit Kind umgeben von Heiligen war in Brügge immer beliebt gewesen; immer aber in der Anordnung um den Vorgang der Katharinenvermählung. So auch auf der Tafel, die Weale als das Vorbild zu der Komposition unseres Altars bezeichnet hat. Es ist der aus dem Jahre 1489 stammende für die Gilde der drei Sanktinnen Maria Magdalena, Katharina und Barbara bestimmte Altar, der in der Donatian-Kirche in Brügge aufgestellt war und heute sich im Museum zu Brüssel befindet[1]). Das unerfreuliche, in unmittelbarem Anschluss an Rogier und Memling entstandene Bild zeigt um den Vorgang der Katharinenvermählung die ungewöhnliche Zahl von neun weiteren Heiligen versammelt. Auch auf unserer Tafel sind zehn Heilige in sitzender Stellung um den Thron der Maria gruppiert. Damit aber sind die Beziehungen erschöpft[2]). David hat den Vorgang der Katharinenvermählung ausgeschaltet und hat ein reines Andachtsbild geschaffen, dessen geistige Bedeutung in der Traube des Christkindes, dem Symbol des heiligen Abendmahls, ihren vornehmsten Ausdruck findet. Der Altar bringt damit die gleichen religiösen Werte zum Ausdruck, wie das grosse Altarwerk von Gent. Die Beziehung der dortigen Mitteltafel mit dem Lamm zu dem 7. Kapitel der Offenbarung, auf die unter anderen Kämmerer hinweist, liegt zwar in der äusserlichen Tatsache, dass „eine grosse Schar, die niemand zählen konnte" anbetend vor dem Lamm versammelt ist. Die Anbetung und Verehrung aber gilt hier weniger dem Lamm, das die Gläubigen leiten wird zu den „lebendigen Wasserbrunnen", als vielmehr dem Lamm, das mit seinem Leib und Blut die göttliche Speise und den göttlichen Trank symbolisiert, wie sie in dem Mysterium der Eucharistie sich dem Gläubigen als Vergebung der Sünden und als ewiges Leben mitteilt. Wie das Lamm als Sinnbild der göttlichen Speise in der altchristlichen Kunstübung Verwendung fand, so hat die Weintraube wiederholt als Symbol des göttlichen Tranks und im weiteren Sinn als Symbol der Eucharistie gedient[3]). Auf diese Bedeutung der Traube greift David hier zurück und verleiht damit der sonst spielerischen Beschäftigung des Christkindes mit allerlei Früchten, wie sie Bouts und Memling oft gebracht haben, eine prophetische und tiefste Bedeutung[4]).

In andächtiger Verehrung des Symbols und seines göttlichen Trägers haben die jungfräulichen Heiligen sich um den Thron der ersten unter den Jungfrauen geschart. Der Heiligen links neben der Madonna, mit der Säge in der Hand gibt Weale den Namen der Fausta; sonst wird diese mit einem Kessel dargestellt. Die Heilige zur Linken des Guitarre spielenden Engels hat kein Attribut. Alsdann folgt Agnes, mit dem Lamm; und Katharina, deren Attribut in den Rädern der reich gearbeiteten Krone zum Ausdruck gelangt. Dahinter Dorothea mit dem Korb voller Rosen. Die Zange in der Hand der Heiligen rechts neben dem Thron

[1]) No. 545. Catalogue Wauters.

[2]) Auf dem Brüsseler Bild dient zu beiden Seiten der Heiligen zunächst eine Laubwand als Hintergrund. Dann öffnet sich bis zur Rückwand des Thrones hin der Ausblick in die Landschaft. Zwei fliegende Engel halten diese aus Brokatstoff gebildete Rückwand. Die Anordnung der Heiligen ist steif und ungeschickt. Der Katharina gegenüber kniet Barbara und ergreift mit der Rechten die Linke des Kindes. Da auch die Heil. Magdalena als die dritte der drei Sanktinnen an hervorragender Stelle angebracht sein musste, so kniet sie links seitwärts vor dem Christkind, eine Wiederholung der Magdalena von Rogiers Grablegung der Uffizien. Sicherlich hat David das Werk gekannt; aber er war zu sicher in der Auswahl seiner kompositionellen Vorbilder, um bei solch schwachem Werk die Anlehnung zu suchen.

[3]) Vgl. Kraus. Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer. Bd. II, S. 984.

[4]) Auch Weale Portfolio S. 28 erwähnt die Traube als das Symbol der Eucharistie.



Nr. 28. ABENDMAHLSALTAR. MUSEUM, ROUEN. GRAVÜRE.

Die Darstellung der Madonna mit Kind umgeben von Heiligen war in Brügge immer beliebt gewesen; immer aber in der Anordnung um den Vorgang der Katharinenvermählung. So auch auf der Tafel, die Weale als das Vorbild zu der Komposition unseres Altars bezeichnet hat. Es ist der aus dem Jahre 1489 stammende für die Gilde der drei Sanktinnen Maria Magdalena, Katharina und Barbara bestimmte Altar, der in der Donatian-Kirche in Brügge aufgestellt war und heute sich im Museum zu Brüssel befindet[1]). Das unerfreuliche, in unmittelbarem Anschluss an Rogier und Memling entstandene Bild zeigt um den Vorgang der Katharinenvermählung die ungewöhnliche Zahl von neun weiteren Heiligen versammelt. Auch auf unserer Tafel sind zehn Heilige in sitzender Stellung um den Thron der Maria gruppiert. Damit aber sind die Beziehungen erschöpft[2]). David hat den Vorgang der Katharinenvermählung ausgeschaltet und hat ein reines Andachtsbild geschaffen, dessen geistige Bedeutung in der Traube des Christkindes, dem Symbol des heiligen Abendmahls, ihren vornehmsten Ausdruck findet. Der Altar bringt damit die gleichen religiösen Werte zum Ausdruck, wie das grosse Altarwerk von Gent. Die Beziehung der dortigen Mitteltafel mit dem Lamm zu dem 7. Kapitel der Offenbarung, auf die unter anderen Kämmerer hinweist, [illegible] anbetend vor dem Lamm versammelt ist. Die Anbetung und Verehrung aber gilt hier weniger [illegible] Wasserbrunnen", als viel- [illegible] und den göttlichen [illegible] dem Gläubigen als Ver- [illegible] Leben [illegible]. Wie das Lamm als Sinnbild der göttlichen Speise in der altchristlichen Kunstübung Verwendung fand, so hat die Weintraube wieder- [illegible] Symbol des göttlichen Tranks und im weiteren Sinn als Symbol der Eucharistie gedient[3]). Auf diese Bedeutung der Traube greift David hier zurück und verleiht damit der sonst spielerischen Beschäftigung des Christkindes mit allerlei Früchten, wie sie Bouts und Memling oft gebracht haben, eine prophetische und tiefste Bedeutung[4]).

In andächtiger Verehrung des Symbols und seines göttlichen Trägers haben die jungfräulichen Heiligen sich um den Thron der ersten unter den Jungfrauen geschart. Der Heiligen links neben der Madonna, mit der Säge in der Hand gibt Weale den Namen der Fausta; sonst wird diese mit einem Kessel dargestellt. Die Heilige zur Linken des Guitarre spielenden Engels hat kein Attribut. Alsdann folgt Agnes, mit dem Lamm; und Katharina, deren Attribut in den Rädern der reich gearbeiteten Krone zum Ausdruck gelangt. Dahinter Dorothea mit dem Korb voller Rosen. Die Zange in der Hand der Heiligen rechts neben dem Thron

[illegible]

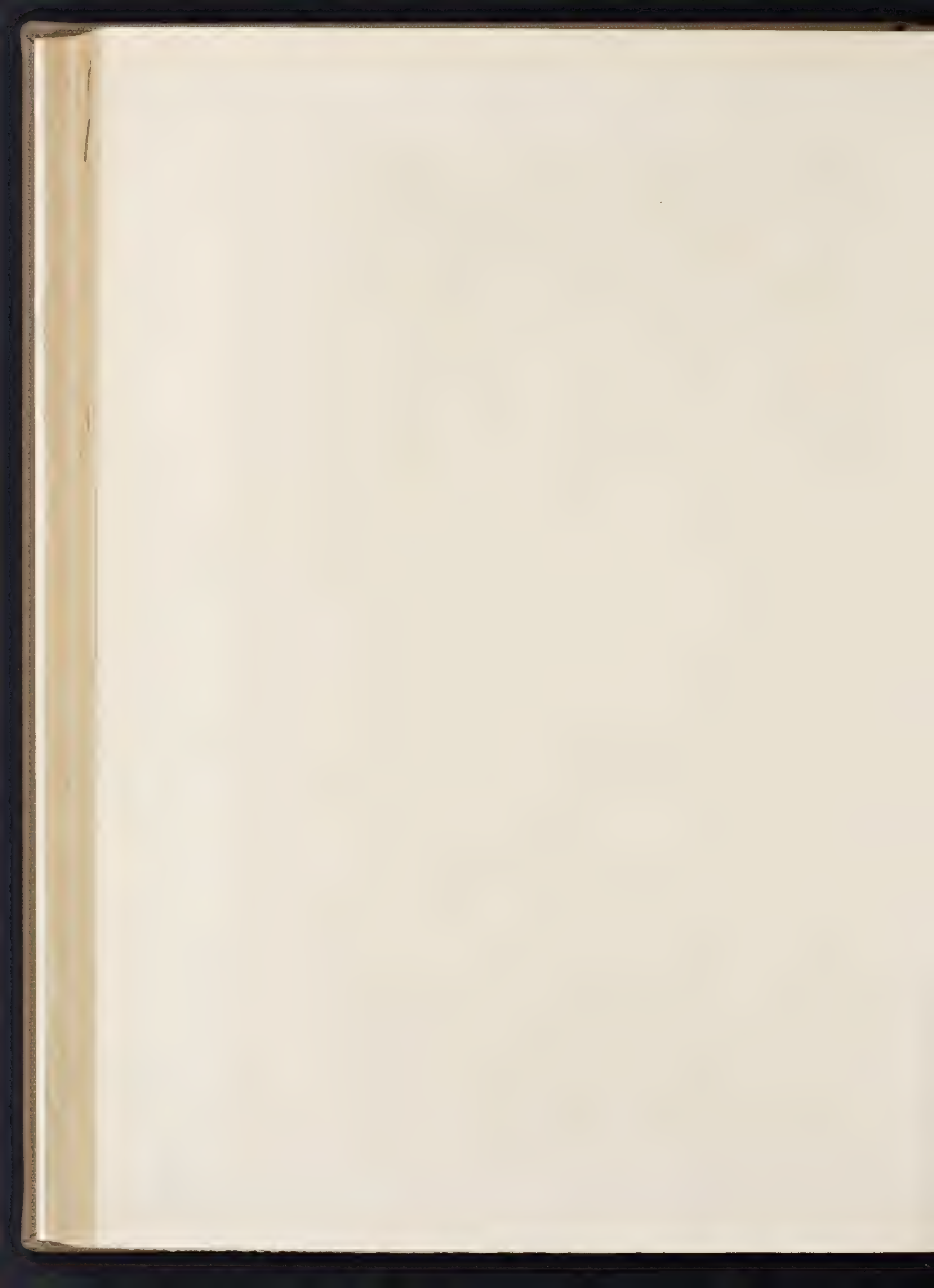
1) Auf dem Brüsseler Bild dient zu beiden Seiten der Heiligen zunächst eine Laubwand als Hintergrund. Dann öffnet sich bis zur Rückwand des Thrones hin der Ausblick in die Landschaft. Zwei fliegende Engel halten diese als Brokatstoff gebildete Rückwand. Die Anordnung der Heiligen ist steif und ungeschickt. Der Katharina gegenüber kniet Barbara und ergreift mit der Rechten die Linke des Kindes. Da auch die Heil. Magdalena als die [illegible] der drei Sanktinnen an hervorragender Stelle angebracht sein musste, so kniet sie links seitwärts vor dem Christkind, eine Wiederholung der Magdalena von Rogiers Grablegung der Uffizien. Sicherlich hat David das Werk gekannt; aber er war zu sicher in der Auswahl seiner kompositionellen Vorbilder, um bei solch schwachem Werk die Anlehnung zu suchen.

3) Vgl. Kraus. Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer. Bd. II, S. 984

4) Auch Weale Portfolio S. 28 erwähnt die Traube als das Symbol der Eucharistie



Nr. 28. ABENDMAHLSALTAR. MUSEUM, ROUEN. GRAVÜRE.



weist auf Apollonia hin. Die lesende Figur ist Godeleva mit dem Tuch um den Hals, mit dem sie der Legende nach erdrosselt wurde. Barbara ist kenntlich an dem am Kopfschmuck angebrachten Turm. Dahinter Cäcilia mit der Orgel, rechts Lucia mit den beiden Augen.

Wie aus der Urkunde ersichtlich, handelt es sich um eine Stiftung des Meisters selbst. Es entspricht also durchaus der Tradition, wenn er sein eigenes Porträt als das des Stifters auf der Tafel und zwar auf deren linker Seite anbringt. Die Gesichtszüge lassen auf einen Mann von etwa 50 Jahren schliessen. Weiter entsprach es der Sitte, mit dem Stifter auch dessen Gattin auf der Votivtafel zur Darstellung zu bringen. Der Gedanke liegt nahe, dass die Frau in bürgerlicher Tracht zwischen Barbara und Lucia die Gattin des Künstlers darstellt, Cornelia, Tochter des Jacob und der Katharina Knoop [1]). Nimmt man an, dass Cornelia sich — 1496 — in einem Alter von 18 Jahren verheiratet hat, so war sie 1509 31 Jahre alt. Die Züge der Dargestellten erscheinen für solches Alter auffallend jung. Vor dem Original möchte man ihr 22 Jahre geben. Nun wird als Stifterin jener Tafel ausdrücklich eine Frau von Lambyn in der zitierten Urkunde genannt. Es ist also möglich, dass nicht die Gattin des Künstlers, sondern eben jene Stifterin hier dargestellt ist [2]); freilich eine reine Hypothese, um so mehr, als ihr Alter nicht genannt wird. Die Typik der Frauen ist von der Londoner Katharinenvermählung her bekannt. Das Antlitz der Maria ist strenger, hoheitsvoller, weltentrückter geworden als dort. Dort war es noch die Mutter, die das Kind in Armen hält; hier ist es die Göttin, die jenseits steht von allem Erdentreiben. In dem Typus des Kindes scheinen wieder Erinnerungen an Hugo van der Goes lebendig geworden zu sein. Katharina und Barbara sind nahezu Wiederholungen von dem Katharinenaltar her. Die grösste Liebe und Sorgfalt spricht wieder aus der Behandlung der Katharina. In diesem Kopf scheint das weibliche Ideal des Meisters am reinsten zum Ausdruck zu kommen. Wieder ist sie reich mit Juwelen geschmückt. Cornelia Cnoop war die Tochter eines Goldschmieds. Der reiche Schmuck der Katharina an Hals und Händen ist auffallend im Vergleich zu der einfachen Haltung der anderen Heiligen. Ist dieser Kopf vielleicht das idealisierte Porträt der Cornelia? Und hat sich deswegen der Meister selbst in die gleiche Richtungsachse gestellt, so wie etwa der Schutzheilige mit seinem Schutzbefohlenen dargestellt wird? Die Erinnerung wird lebendig an das herrliche Bild von Fra Filippo in der Akademie zu Florenz, wo der Maler sich knieend darstellt und dabei den Blick nicht zur gekrönten Maria, sondern zu der Gestalt erhebt, die ihm zunächst kniet und die für ihn das Ideal der Wirklichkeit bedeutet.

Die beredte Formensprache der Hände kehrt in voller Schönheit wieder. Was diese Hände fassen, das halten sie; aber wie zart! Wie leicht und bestimmt gleiten die Finger des Engels über die Saiten der Laute! Eine Sensibilität kommt in diesen Händen zum Ausdruck, wie sie zart organisierten, dabei rassigen Frauen eignen. Es sind vornehme alte Patriziergeschlechter gewesen, die in jenen Tagen in Brügge lebten, als die Nachkommen der einstigen kommerziellen Beherrscher der Welt; und ihre Frauen und Töchter hatten jenen Charakter von Prinzessinnen angenommen, von dem Fromentin vor den Altären Memlings spricht. Reiner aber, noch menschlicher und wahrer als bei Memling, kommt dieser Charakter in solchen Frauengestalten Davids zum Ausdruck.

[1]) Dieser Ansicht Weale, Portfolio S. 31. Gonse, Les chefs d'oeuvre des musées de France. S. 284. Friedl. Meisterw. S. 18.
[2]) Gleicher Ansicht Schnaase. Kunstgeschichte Bd. 8, S. 273.

Und wie die einzelnen Figuren, so atmet das Ganze der Komposition den Geist des Meisters. Die ernste Feierlichkeit, die vor der Tafel sich uns mitteilt, erhält ihre besondere Betonung durch den strengen Vertikalismus in der Gestalt der Gottesmutter. Dieser Vertikalismus begegnete schon häufiger bei David, am eindringlichsten in der Gestalt Johannes des Täufers der Sammlung Kaufmann. Für die Maria kommt er hier zum erstenmal zur Anwendung. Freilich war er bei Memling vorgebildet; so in der thronenden Madonna in Wien und in dem Floreinsaltar in Brügge. Gerade diese Beispiele aber beweisen, wie wenig solcher Vertikalismus an sich ausreicht, um, wie hier, den Eindruck weltentrückter Hoheit wach zu rufen. Schon die der Wirklichkeit entlehnte Umgebung dort, zieht die ganze Darstellung mehr in das Bereich des Irdischen hinab. Bei David beruht die grosse Wirkung auf der Verbindung eben jener hieratisch strengen Haltung mit der räumlichen Isolierung der ganzen Gruppe. Er mag dabei an die isolierten Gestalten des Genter Altars gedacht haben. Möglicherweise aber liegt hier der zweite Fall vor, in dem der Meister von einer grossen Schöpfung der Plastik her die Anregung empfing. Im Jahre 1506/07 war Michelangelos Madonnenstatue nach Brügge gekommen und hatte in der Liebfrauenkirche Aufstellung gefunden. Diese gewaltige Schöpfung kann nicht ohne Wirkung gewesen sein auf die Künstler von Brügge[1]). Ganz besonders musste David in der feierlich gebundenen Grösse des Werkes eine Verkörperung dessen erblicken, was aus seiner eigenen Künstlerpersönlichkeit heraus zur Gestaltung verlangte. So mag ihm der Eindruck übermittelt worden sein, dessen tiefes Erfassen ihn seiner reifsten Schöpfung zuführen sollte. Denn auch in der räumlichen Anordnung der Gruppe liegt etwas von der Abgeschlossenheit, von der Isolierung aller plastischen Kunst.

29. Drei Altartafeln.

Mittelteil: Maria mit Kind.
Linker Flügel: Hieronymus.
Rechter Flügel: Ein Heiliger mit Bischofstab und Buch. Museo Brignole Sale. Genua. Mittelteil: 151:87. Seitenteile je: 148:61.

Der grüne Thronvorhang, das Haar der Madonna auf der linken Seite, im Anschluss daran Teile des Hemdes, die rechte Hand des Christkindes und die rechte Hand der Maria sind teilweise übermalt. Dabei hat der Strahlennimbus Christi gelitten. Alle Tafeln stark überfirnisst und *miserabel,* ganz hoch, und *gegen das Licht gehängt,* sodass die Mehrzahl der Besucher achtlos daran vorübergehen muss.

Nach Förster[2]) stammen die Tafeln aus einer Kirche in der Nähe von Genua, die unter dem Patronat der Familie Doria bestand. So wie sie heute nebeneinander hängen, und wie sie Alinari triptychonartig auf der Photographie zusammenstellt, waren sie ursprünglich nicht angeordnet. Die obere Seite des Wandteppichs, von dem schmale Streifen auch auf dem Mittelteil sichtbar sind, gibt die Höhenlinie für die Seitenteile an. Damit kommen die Köpfe, wie auf dem

[1]) Unter den Kuntwerken, die Dürer bei seinem Aufenthalt in Brügge am 7. und 8. April 1521 gesehen hat, ist die Madonna von Michelangelo das *einzige*, das er besonders namhaft macht.

[2]) Förster. Denkmäler deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei Bd. XII, S. 21.





Und wie die einzelnen Figuren, so atmet das Ganze der Komposition den Geist des Meisters. [illegible] keit, die vor der Tafel sich uns mitteilt, erhält ihre besonde[illegible] [illegible] strengen Vertikalismus in der Gestalt der Gottesmutter. Dieser Vertikalismus begegnete schon häufiger bei David, am eindringlichsten in der Gestalt Johannes des Täufers der Sammlung Kaufmann. Für die Maria kommt er hier zum erstenmal zur Anwendung. Freilich war er bei Memling vorgebildet; so in der thronenden Madonna in Wien und in dem Floreinsaltar in Brügge. Gerade diese Beispiele aber beweisen, wie wenig solcher Vertikalismus an sich ausreicht, um, wie hier, den Eindruck weltentrückter Hoheit wach zu rufen. Schon die der Wirklichkeit entlehnte Umgebung dort, zieht die ganze Darstellung mehr in das Bereich des Irdischen hinab. Bei David beruht die grosse Wirkung auf der Verbindung eben jener hieratisch strengen Haltung mit der räumlichen Isolierung der ganzen Gruppe. Er mag dabei an die isolierten Gestalten des Genter Altars gedacht haben. Möglicherweise aber liegt hier der zweite Fall vor, in dem der Meister von einer grossen Schöpfung der Plastik her die Anregung empfing. Im Jahre 1506/07 war Michelangelos Madonnenstatue nach Brügge gekommen und hatte in der Liebfrauenkirche Aufstellung gefunden. Diese gewaltige Schöpfung kann nicht ohne Wirkung gewesen sein auf die Künstler von Brügge[1]. Ganz besonders musste David in der feierlich gebundenen Grösse des Werkes eine Verkörperung dessen erblicken, was aus seiner eigenen Künstlerpersönlichkeit heraus zur Gestaltung verlangte. So mag ihm der Eindruck übermittelt worden sein, dessen tiefes Erfassen ihn seiner reifsten Schöpfung zuführen sollte. Denn auch in der räumlichen Anordnung der Gruppe liegt etwas von der Abgeschlossenheit, von der Isolierung aller plastischen Kunst.

29. Drei Altartafeln.

Mittelteil: Maria mit Kind.

Linker Flügel: Hieronymus.

Rechter Flügel: Ein Heiliger mit Bischofstab und Buch. Museo Brignole Sale. Genua. Mittelteil: 151:87. Seitenteile je: 148:61.

Der grüne Thronvorhang, das Haar der Madonna auf der linken Seite, im Anschluss daran Teile des Hemdes, die rechte Hand des Christkindes und die rechte Hand der Maria sind teilweise übermalt. Dabei hat der Strahlennimbus Christi gelitten. Alle Tafeln stark überfirnisst und *miserabel*, ganz hoch, und *gegen das Licht gehängt*, sodass die Mehrzahl der Besucher achtlos daran vorübergehen muss.

Nach Förster[2] stammen die Tafeln aus einer Kirche in der Nähe von Genua, die unter dem Patronat der Familie Doria bestand. So wie sie heute nebeneinander hängen, und wie sie Alinari triptychonartig auf der Photographie zusammenstellt, waren sie ursprünglich nicht angeordnet. Die obere Seite des Wandteppichs, von dem schmale Streifen auch auf dem Mittelteil sichtbar sind, gibt die Höhenlinie für die Seitenteile an. Damit kommen die Köpfe, wie auf dem

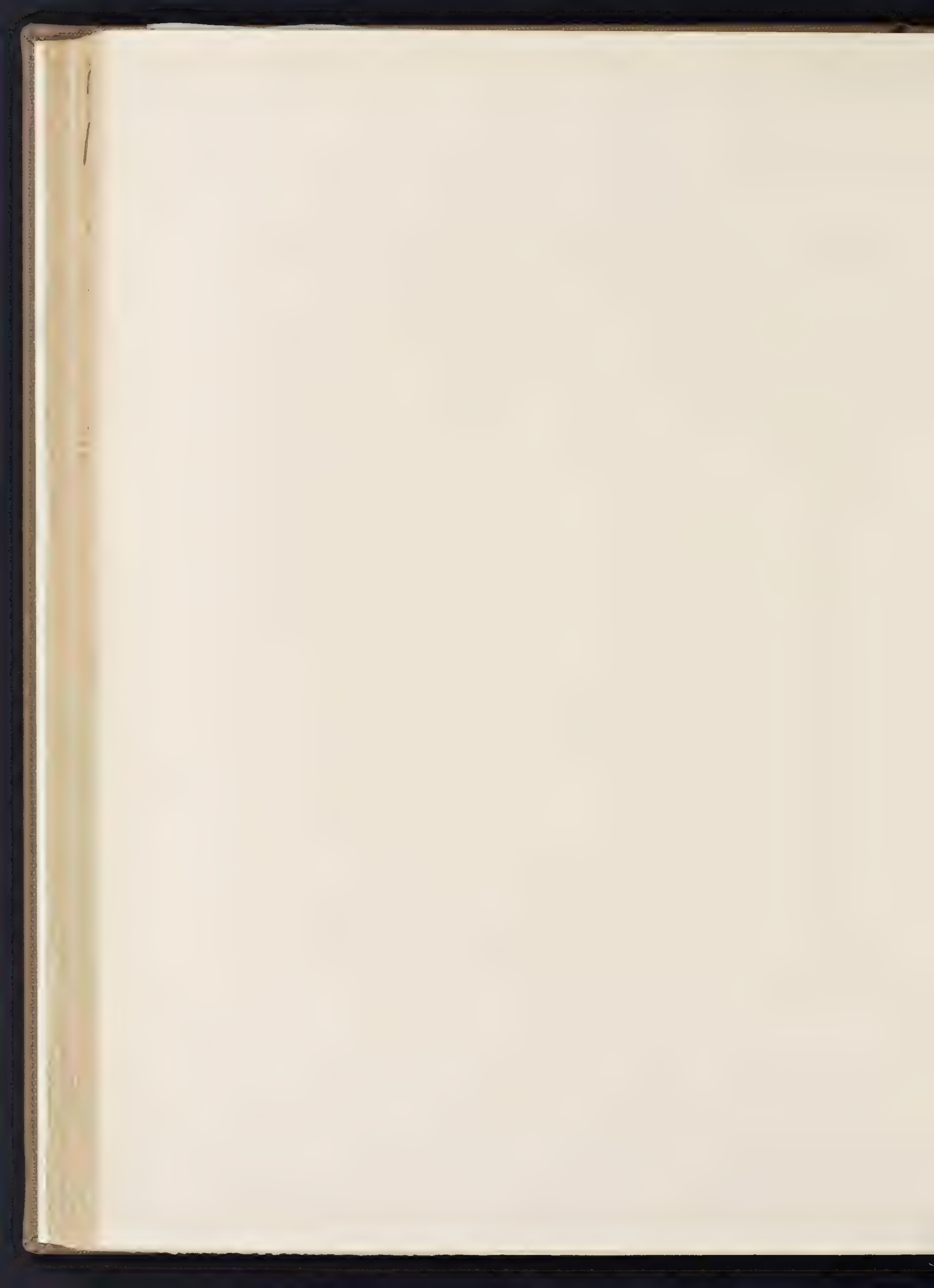
[1]) Unter den Kuntwerken, die Dürer bei seinem Aufenthalt in Brügge am 7. und 8. April 1521 gesehen hat, ist die Madonna von Michelangelo das *einzige*, das er besonders namhaft macht.

[2]) Förster. Denkmäler deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei Bd. XII, S. 21.





ALTARFLÜGEL (ZUM TITELBILD GEHÖRIG) MUSEO BRIGNOLE SALE, GENUA. GRAVÜRE.



Annenaltar, in die gleiche Höhe mit dem Kopf der thronenden Figur. Offenbar waren die Tafeln in einen grösseren Altar eingelassen. Schnitzwerk wird den Rahmen gebildet haben. Unter dem Mittelteil mag noch ein Predellenbild gewesen sein.

Allgemein als Werke Gerard Davids anerkannt [1]). Nur das Museum selbst hält an einer überraschenden Bezeichnung fest. Im allgemeinen heisst dort alles, was nördlich der Alpen entstanden ist, Dürero oder Luca di Olanda. Diesmal wird der Name „Franz Floris" gewählt, „detto il Rafaelo della Fiamminga" [2]).

In der Gestalt der Madonna mit dem Kind hat der Meister sich selbst vom Abendmahlaltar her auf das Genaueste und bis in jede Falte der Gewandung hinein wiederholt. Nur der Typus der Maria ist leicht verändert und schliesst sich mehr an den Typus auf dem Katharinenaltar an. Um den Mantel zieht sich ein goldener Saum; unten die Schriftzeichen: Salve Re(gina) Misericordie vita dulce(do e)t spes nostra. O clenems (clemens) o (du)lcis virgo Maria. Der Typus Christi ist beinahe unverändert. Ungewöhnlich ist für David der Scheitelansatz des lockig und weich gewellten Haares.

Der Typus des Hieronymus begegnete ähnlich zum erstenmal auf No. 11. Der Heilige ist in Kardinaltracht dargestellt, den Erzbischofsstab in der Linken. Diese Gestalt gehört zu den mächtigsten und eindruckvollsten der ganzen Kunstgeschichte. Der tief verinnerlichte Kopf erinnert an den machtvollen Jeremias des Mosesbrunnens in Dijon.

Die Persönlichkeit des anderen Heiligen lässt sich aus den Attributen nicht bestimmen. Bei Crowe und Cavalcaselle wird Antonius von Padua genannt. Dagegen spricht schon der Bischofsstab und weiter die beschuhten Füsse. Antonius konnte als Franziskaner nur barfüssig dargestellt werden.

Wunderbar wieder die Feinmalerei in dem gelb, weiss, und rot gemusterten Wandteppich, und in der Goldschmiedearbeit der Bischofsstäbe. Auf die mannigfache Verwendung der Lilien war schon hingewiesen. Wunderbar auch der rote Mantel des Hieronymus und das rote Buch vor der tiefschwarzen Gestalt des anderen Heiligen. Zur höchsten Wirkung wird das Rot gesteigert in der Thronfüllung hinter dem Haupt der Maria. Der umrahmende grüne Vorhang gibt ihm hier erst die rechte Tiefe. Es ist die farbenkräftigste Note des Altars, die den Blick gewaltsam zu diesem Mittelpunkt hinleitet; zu dem hoheitsvoll beseelten Kopf der Gottesmutter, der mit seiner tiefbraunen Umrahmung des reich fallenden Haares, und mit dem goldenen Strahlenglanz, sich eindringlich vor dem leuchtenden Hintergrund abhebt.

Unter den Flämischen Bildern, die der Sammeleifer Italiens über die Alpen brachte, nimmt der Altar eine erste Stelle ein. Gut gereinigt und würdig aufgestellt würde er zu den bedeutenden Kunstschätzen Italiens zählen. Er würde in Genua etwa die Stelle einnehmen, die in Florenz dem Portinari-Altar zukommt. Heute wissen die wenigsten Besucher Italiens von seiner Existenz.

[1]) Weale Portfolio, London 1895, S. 33/34. Cr. und Cav. S. 353. W. W. etc. S. 57. Cicerone für Italien S. 650.

[2]) Ich habe mich wiederholt an das Museum und dessen liebenswürdigen Direktor Prof. Giovanni Quinzio um Auskunft gewandt, ob inzwischen die richtige Benennung, so wie sie Quinzio mir auf mein Vorhalten in Aussicht stellte, inzwischen erfolgt ist, habe aber eine Antwort nicht erhalten.



No. 30. MICHAELS-ALTAR. KAISERLICHE GEMÄLDE-GALERIE. WIEN.

30. Michaelsaltar.

Mitteltafel: Der Heilige Michael.

Flügel: Innenseiten. Links: Der Heilige Hieronymus. Rechts: Der Heilige Antonius von Padua. Aussenseiten. Links: Der Stifter (?) mit den Attributen des Heiligen Sebastian. Rechts: Dessen Gemahlin und Sohn.

Kaiserliche Gemäldegalerie. Wien. No. 626. Mitteltafel: 66:53. Flügel je: 66:22.

Ehemals in der Sammlung Adamovich, dann in der Sammlung Artaria, von wo der Altar im Jahre 1886 in den Besitz der Kaiserlichen Gemäldegalerie überging.

Im Originalrahmen erhalten. Allgemein als Original Gerard Davids anerkannt[1]). Als solcher katalogisiert. Auf der Innenseite des Altars rühren nur die Heiligengestalten selbst vom Meister her. Der im Vergleich zu seinen sonstigen Landschaften auffallend summarisch behandelte landschaftliche Hintergrund ist in der Werkstätte fertig gestellt worden. Auf den Aussenseiten der Flügel sind auch die Figuren nicht mehr durchaus eigenhändig. Besonders die Hände lassen die gewohnte Sorgfalt in der Zeichnung vermissen. Auch die Köpfe wirken flau im Vergleich zu den herrlichen Köpfen der Innenseite. Sehr flüchtig auf den Aussenseiten die Haarbehandlung. Auffallend auch die Elfenbeintöne in den Lichtpartien des Inkarnats, die an A. Isenbrandt erinnern.

Die Komposition der Mitteltafel lehnt sich unmittelbar an einen verlorenen Stich des Spielkartenmeisters an, von dem eine andere Wiederholung in Zeichnung sich erhalten hat[2]). Dort allerdings hat der Heilige Michael ein Schwert in der Hand, sonst aber ist die Anlehnung eine nahezu vollständige. Die Lanze in der Hand des Michael ähnlich auf einem Stich Schonganers. (B. 58). Der feine, prachtvolle modellierte Kopf des Michel zeigt zum erstenmal den Typus mit der etwas vorgeschobenen, zugespitzten Oberlippe, der dann in der letzten Periode der herrschende wird für den Typus der Madonna[3]).

Die Figur des Heiligen Hieronymus ist eine nahezu identische Wiederholung der gleichen prachtvollen Gestalt in Genua. Der Heilige Antonius von Padua kehrt beinahe genau so auf dem Annenaltar wieder[4]). Der Typus ist ganz im Geist des Meisters, schliesst sich aber so eng an einen Stich des Meisters von Zwolle an[5]), darstellend den Heiligen Augustin, dass die Abhängigkeit ausser Zweifel steht. Beide Heiligengestalten von der gleichen Kraft der Modellierung und des Ausdrucks, wie die Heiligen des Genueser Altars.

Auch die Figuren der Aussenseiten sollen nach Weale Heilige darstellen; doch weiss er für die weiblichen Heiligen und den Knaben keine Namen anzugeben. Die Tradition, wonach es die Heilige Helitta sei mit dem Heiligen Cyriacus, entbehre, wie er richtig hervorhebt, jeder Begründung. Engerth[6]) hat die Vermutung ausgesprochen, dass es sich um Stifterfiguren handle, denen die Attribute ihrer Heiligen beigegeben sind. So hat es auch der

[1]) Weale Portfolio S. 34–36. W. W. etc. Bd. II, S. 57. Cr. und Cav. S. 354. Foerster Denkmäler etc. Bd. XII, S. 5.
[2]) Lehrs Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml. 97. S. 54.
[3]) Vgl. besonders No. 37.
[4]) Zu dem Heiligen vgl. die Ausführungen unter No. 31.
[5]) Bartsch VI p. 96 No. 11. (Dresdener Kupferstichkabinett).
[6]) Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses 87. S. 110 ff.

Katalog übernommen. Die Pfeile sind leicht kenntlich als Attribut des Heiligen Sebastian. Eiserne Nägel in der Hand sind das Attribut des Heiligen Canon, Märtyrers von Nazareth[1]). Mangels eines besseren Vorschlags zur Deutung der Figuren ist diese Deutung hier übernommen.

31. Annenaltar.

Mittelteil: Die Heilige Anna Selbdritt. Linker Flügel: Der Heilige Nikolaus. Rechter Flügel: Der Heilige Antonius von Padua. Agnew a. Sons London.

Mittelteil: 2,35:97. Flügel je: 2,35:35.

Predellentafeln. (?): Je 3 Szenen aus den Legenden der Heiligen Nikolaus und Antonius. Lady Wantage. Lockinge House. Berks. Je 53:31.

Aus der Sammlung des Kardinal Despuig auf der Insel Palma. Kamen von da in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in die Sammlung Somzée und von dort 1902 zu Agnew a. Sons London, von wo Lady Wantage die Predellenbilder erwarb.

Zum erstenmal ist hier mit dem pastosen Farbenauftrag gebrochen, wie er seit den Kambysestafeln herrschend geblieben war. Der dünne, feinvertriebene Farbenauftrag kehrt dann so in den späteren Bildern wieder.

Von Justi in Palma entdeckt und dem Meister zugeschrieben[2]). Seitdem mehrfach als Werke Davids anerkannt[3]). Justi hat noch eine 10. Tafel gekannt, eine *Grablegung*[4]). Offenbar handelt es sich um Teile eines grossen Altarwerks, in das die Tafeln eingelassen waren. Die oben zu No. 28 angezogene Urkunde mit den Stiftungen für das Kloster Zion in Brügge nennt unter den vielen Stiftungen einen solchen vielteiligen Annenaltar[5]), mit zahlreichen Darstellungen von Heiligen in Malerei und Plastik, gestiftet um 1507 von Martin Reyngout. Die Figuren der dort aufgeführten plastischen Heiligengestalten lassen es wenig wahrscheinlich erscheinen, dass jene Stiftung sich auf den hier behandelten Altar bezieht, der wohl von vornherein für Spanien bestimmt gewesen ist; doch beweist die Urkunde, welchen Umfang solche Altäre annehmen. Auch hier werden Schnitzwerk und Skulpturen die Tafeln umrahmt haben. Die Fortsetzung der mittleren Thronstufe auf den beiden grossen Flügeln beweist, dass diese zu beiden Seiten der Haupttafel angebracht waren[6]). Über die Anordnung der anderen Tafeln würden nur Vermutungen möglich sein.

[1]) Vgl. Detzel. Christl. Ikonographie S. 271.

[2]) Zeitschr. f. bildende Kunst 1886, S. 137.

[3]) M. J. Friedländer. Bericht über die Leihausstellung London. New Gallery 1900 Repertorium Bd. XXIII, S. 249. Ferner: Br. A. S. 22, No. 125. Hulin. C. Cr. S. 32, No. 125.

[4]) Die Tafel war nach C. Benoit. Chronique des Arts 1903, S. 105/6 in den Besitz der Comtesse René de Béarn übergegangen und ist 1903 nach Amerika, vermutlich Boston, verkauft worden. Ich konnte über den Verbleib der Tafel nichts ermitteln. Nach Benoit: drei Gestalten um den Leichnam: die Jungfrau in der Mitte, Johannes zur Linken, Magdalena zur Rechten. „Une oeuvre directement sortie del 'atelier du maître, tout au moins exécutée sous ses yeux." Vermutlich No. 13 nahe verwandt.

[5]) Beffroi III, S. 78. „Item der Annenaltar im nördlichen Schiff der Kirche, darüber Skulpturen: Die Heiligen Martin, Jakob, Barbara, und darunter eine Tafel in Ölfarbe die Heilige Anna etc. . . . .

[6]) Justi a. a. O. hatte die Möglichkeit offen lassen wollen, dass nach einem in Katalonien häufigen System die Heiligen in der Mitte als Paar zusammengestellt waren und dass die Hauptgruppe den Retablo krönte.



Nr. 31. ANNENALTAR. IM BESITZ VON MESSRS. TH. AGNEW & SONS, LONDON. LICHTDRUCK.



Der Heilige Nikolaus war Bischof von Myra in Lycien. Er ist der Schutzpatron aller Seefahrer. Die hohe Mission des Heiligen trat schon bei seiner Geburt in Erscheinung, als er, kaum geboren, die Hände zum Gebet zum Herrn erhob. Diesen Teil der Legende veranschaulicht das erste der Predellenbilder. Das zweite bezieht sich auf die Überlieferung, wonach ein armer Mann drei Töchter hatte, die er für die Ehe nicht ausstatten konnte und die in Gefahr waren, auf schlimme Wege zu geraten. Als der Heilige das erfährt, wirft er in der Nacht, damit niemand den Wohltäter erkennt, soviel Geld durch das Fenster, dass davon die Mitgift der Töchter bestritten werden kann. Diese Wohltat wiederholt er dreimal hintereinander. Daher sein sonst geläufiges Attribut der drei goldenen Kugeln. Als er dann Bischof von Myra geworden war, nahm er sich besonders der Notleidenden an, ward ein eifriger Beschützer armer Witwen, und suchte verlassene Kinder auf, für deren Taufe und christliche Erziehung er Sorge trug. Deshalb hat er als Attribut oft drei Kinder in einem Taufbecken neben sich, die flehend ihre Hände zu ihm erheben; das Taufbecken nimmt dann später, wie hier bei David, die Form eines Kübels an [1]).

Der Heilige Antonius von Padua gehört zu den drei grossen Jüngern und Nachfolgern des Franz von Assisi. Schon ein Jahr nach seinem Tode — er starb mit 36 Jahren — ward er 1232 von Gregor IX. in die Zahl der Heiligen aufgenommen. Sein gewöhnliches Attribut ist der Lilienstengel, das Symbol der Reinheit. Hier ist ein Kreuz an die Stelle getreten. In der andern Hand hält er das Buch mit dem Christkind. Die Legende erzählt: als der Heilige in einer Stadt predigte, fand er gute Aufnahme bei einem Bürger, der ihm zum Gebete und zur Betrachtung ein stilles abgelegenes Zimmerchen anwies. Da sah der Bürger einmal durchs Fenster, wie der Heilige vor einem wunderschönen Knaben kniete, ihn mit seinen Armen umfing und unverwandt seine Blicke auf das Angesicht des himmlisch schönen Kindes richtete, und dachte bei sich, wie wohl dieses Kind zu Antonius ins Zimmer gekommen sein könne, da er doch immer in der Nähe gewesen und niemand habe aus- und eingehen sehen. Auf seine Frage offenbarte ihm der Heilige, es sei der Knabe Jesus gewesen, verbot ihm aber, irgend einem Menschen vor seinem Tode etwas davon zu sagen. So ist das Attribut des auf dem Buch sitzenden Knaben entstanden [2]). Die Predellenbilder greifen die wichtigsten Vorgänge aus der Legende heraus. Zunächst die Erzählung, wonach er einem Irrgläubigen die wahrhafte Gegenwart Christi im heiligen Sakramente bewies, indem ein Maulesel vor dem heiligen Sakrament, das der Heilige ihm hinhielt, niederfiel, um es anzubeten. Weiter dann die Rettung eines ertrunkenen Knaben und zum Schluss die Fischpredigt, das bedeutsame Analogon zu der Predigt, die der Heilige Franz den Vögeln des Waldes hielt.

Die Frauentypen lassen sich, von der Maria abgesehen, die wieder auf den unter Rogiers Einfluss gebildeten Typus zurückgeht, am besten mit den heiligen Frauen in Antwerpen und weiter dann mit der Berliner Kreuzigung zusammen halten. Auch die Parallelfalten der Gewänder treten dort ebenso auf. Für den gewellten Vorhang auf der Geburt des Nikolaus gibt der Thronvorhang auf dem Genueser Altarbild die Analogie. Der Typus

[1]) Vgl. Detzel. Christliche Ikonographie. II. S. 548. Detzel knüpft an diese Legende die Vermutung, dass sie den Anlass gab, das bekannte Kinderfest mit Bescherung an den Tag des Heiligen Nikolaus zu knüpfen.
[2]) Vgl. Detzel S. 89.





No. 31 a. SZENEN AUS DER LEGENDE DES HEIL. NIKOLAUS. LADY WANTAGE. LOCKINGE.

der Anna begegnete genau so auf No. 10. Vielleicht hat der Meister auf die ganze Darstellung zurückgegriffen, womit sich dann auch der Typus der Maria und des Kindes erklären würde, vielleicht auch die für die Periode auffallende Erscheinung, dass das Kind wieder unbekleidet ist. In jene Periode weist besonders noch die massige, unvertriebene Haarbehandlung des in der Waschschüssel stehenden kleinen Nikolaus zurück. Am reizvollsten von allen Kindesgestalten ist der kleine knieende Christus auf dem Buch des Heiligen Antonius gebildet[1]); ähnlich auch die Putten, die an die Engel auf dem ganz ähnlichen Thron auf dem Stammbaum Jesse erinnern und an die sonstigen, lebendig bewegten Puttenfiguren[2]).

Der Teppich, der von der Eyckschen Palamadonna herstammt, ist schon wiederholt begegnet; ebenso das Muster des Brokatmantels, mit dem Nikolaus geschmückt ist[3]).

Die Behandlung der landschaftlichen Elemente ist ganz im Geist Davids gehalten; so die feine Iris auf dem grossen Antoniusflügel und die gleiche Blume auf der Fischpredigt[4]). Die charakteristischen Streifenwolken, die sich horizontal vor die Cumuluswolken legen, konnten ebenfalls schon wiederholt beobachtet werden. Der Kirchturm auf dem Antoniusflügel erinnert an den Turm der Liebfrauenkirche in Brügge.

Die vorzügliche Erhaltung der Tafeln und der Mangel an dickem Firnisbezug lassen einen hellen, kühlen Gesamtton erscheinen; alle Inkarnatschatten in lichtem Graublau. Mächtig ist wieder der Mittelpunkt des Altars durch den roten Mantel der Anna betont; darunter

[1]) Die Gestalt des Heiligen selbst die nahezu identische Anordnung von No. 30.
[2]) Es ist an die Putten des Desiderio da Settignano erinnert worden (Peltzer. Helbings Monatsheft 1902, S. 369). Doch sind die Beziehungen nicht zwingend.
[3]) Auf der Stickerei vorn die Marterwerkzeuge des Herrn, von einem Engel gehalten.
[4]) Ausserdem, wie auf der Taufe, Schöllkraut.



No. 31 b. SZENEN AUS DER LEGENDE DES HEIL. ANTONIUS VON PADUA. LADY WANTAGE. LOCKINGE[1]).

dann grauviolett das Gewand, während das Gewand der Maria heliotropviolett zeigt in Verbindung mit einem tiefblauen Mantel. Wie auf dem Genueser Altar ist wieder die linke Heiligenfigur das Meisterwerk der Darstellung; ein Meisterwerk an Haltung, an Ernst und Würde des Ausdrucks, vor allem aber ein Meisterwerk der Farbe. Der rote mit Goldfäden durchschlagene Brokatmantel zeigt eine Mannigfaltigkeit des Rot, wie etwa der Mantel der Luccamadonna von Jan van Eyck. Darunter dann der mächtige statuarische Fall des weissen, lichtgraublau geschatteten Untergewandes, und vor all dem Reichtum dieses Rot dann die in tiefgraublauen Handschuh gekleidete segnend erhobene Hand.

Die feierliche Komposition, besonders der Haupttafel, ist ganz im Geist des Genueser Altars gehalten und stammt auch in den Predellenbildern vom Meister selbst. Die Ausführung ist nicht ganz gleichmässig. Eine Anzahl der oben genannten Merkmale — Typus der Maria, das unbekleidete Kind, ferner die Knitterfalten des aufstossenden Mantels der Anna — erinnern an die zweite Periode. Doch lassen wieder andere Merkmale, in erster Linie die monumentale Grösse und Feierlichkeit der Heiligengestalten, solche frühere Datierung durchaus nicht zu. Die archaïsierenden Erscheinungen der Mittelgruppe erklären sich zur Genüge daraus, dass der Meister, der immer gern sich selbst wiederholt, an die ältere Darstellung sich anlehnt. Im übrigen aber steht die Mitarbeit eines oder mehrerer Gehilfen, besonders für die Predellenbilder ausser Frage, und ist bei einem Auftrag eines solchen Umfangs nur natürlich. Diese Mitarbeit in die Einzelheiten hinein zu verfolgen ist unfruchtbar. Am deutlichsten verrät sich die ungeübtere Hand in der des Meisters ganz unwürdigen Modellierung der drei Knaben im Kübel.

[1]) *Bei Herstellung der Clichés sind die dritten Tafeln versehentlich gegeneinander umgetauscht worden; die Szene mit dem Bischof und den drei Knaben im Waschkübel gehört zu 31 a; die Szene mit der Fischpredigt zu 31 b.*

Gelegentlich ist die Leere des Ausdrucks in den Figuren der Haupttafeln gerügt worden [1]. Der Altar war offenbar für einen gewaltigen Kirchenraum in Auftrag gegeben, daher die ungewöhnlichen Verhältnisse; er musste auf weite Entfernungen hin wirken, und auf solche Fernwirkung waren die mächtigen Gestalten berechnet. Die Aufstellung solchen grossen Werkes in engen Ausstellungsräumen kann die Wirkung naturgemäss nur fälschen. Wer die Tafeln in dem grossen oberen Saal bei Agnew gesehen hat, wird sich von der überzeugend feierlichen Wirkung und der Ausdruckskraft, besonders der männlichen Heiligengestalten überzeugt haben.

32. Vier Altartafeln.



No. 32. VIER HEILIGE. KAISER FRIEDRICH MUSEUM. KABINETT JAMES SIMON. BERLIN.

Die Heiligen: Christophorus, Franziskus, Hieronymus und Antonius Eremita. Kaiser Friedrich Museum. Kabinett James Simon. Berlin. Je 26:18.
Auseinander gesägte Altarflügel. Die Tafeln haben stark gelitten. Von Weisbach [2], Friedländer [3] und Hulin [4] als Originale des Meisters bestimmt. Stehen in nächstem stilistischen Zusammenhang zu den Predellenbildern von No. 31 und stammen, wie diese, in der feierlichen Anordnung vom Meister selbst, sind aber nicht, oder doch nur teilweise, eigenhändig. Am ehesten noch der Antonius mit seinem eindringlichen Blick und mit der herrlichen Modellierung von Kopf und Händen eine eigenhändige Schöpfung. Am schwächsten die rechte Hand des Christophorus und des Christkindes. Die Landschaft zeigt, besonders deutlich auf den beiden Tafeln mit Franziskus und Hieronymus, in der breit pastosen Behandlung

[1] Friedländer a. a. O.
[2] Gazette des Beaux Arts 98, S. 161/62.
[3] Berl. Ren. A. S. 12. Br. A. S. 22. No. 138.
[4] C. Cr. No. 138.

der Felspartien, in den Vordergrundpflanzen und der verblasenen blauen Ferne, die gleiche Hand wie No. 24a, daher dort die Vermutung ausgesprochen wurde, dass die Forscher, die diese Tafeln für eigenhändig halten, auch jenes Bild als Original des Meisters ansprechen werden.

33. Verkündigung.

Zwei Flügel.
Linker Flügel: Erzengel Gabriel.
Rechter Flügel: Maria.
Sammlung Fürst von Hohenzollern. Sigmaringen. Je 76:62.
Tadellos erhalten; aus der Sammlung Weyer in Köln 1862 erworben. Im Katalog der Sammlung als Gerard David bezeichnet. Von der gesamten Wissenschaft als Werk aus dessen Spätzeit anerkannt [1]).

Hulin [2]) hat die Vermutung ausgesprochen, dass die Tafeln die Flügel eines Triptychons gewesen seien, da die räumliche Einheit zwischen ihnen nicht gewahrt ist. Welche Darstellung aber soll da angenommen werden für die Mitteltafel solchen Triptychons, über die hinweg der Vorgang der Verkündigung sich vollziehen sollte? Sobald irgend welche Darstellung sich dazwischen schiebt, ist die Einheit der Tafeln zerrissen. Andererseits ist die Beobachtung sehr richtig, dass hier ein Mittelglied fehlt. Die Verschwindungslinien der Fussbodenplatten weisen deutlich darauf hin. Auch die Pannelierung kann sich so nicht von der Hinterwand des Gemaches der Maria zu der Fensterwand bei dem Engel fortsetzen. Wahrscheinlich waren unsere Tafeln die Aussenflügel eines mehrgliedrigen Altars, so dass beim Schliessen der Flügel zwischen den Tafeln weitere Flügelteile vorhanden waren, auf denen dann zwischen Engel und Jungfrau für beide Räumlichkeiten die Fortsetzung, die die Räume und den ganzen Vorgang zur Einheit verband, in ähnlicher Weise sichtbar wurde, wie bei der Verkündigung auf dem Genter Altar.

Die Darstellung schliesst sich, wie all die zahllosen Darstellungen des gleichen Gegenstandes in der Flämischen und Deutschen Malerei, wiederum an die Meditationen des Bonaventura an. Es wird dort ausdrücklich berichtet, dass Maria und der Engel beide die Knie beugen [3]). Meist ist der Engel in der Bewegung des Herbeieilens erfasst, und beugt, halb noch im Schreiten, das vordere Knie. So schon auf der herrlichen Verkündigung aus der Schule des Meisters Wilhelm in Köln, die von allen Verkündigungen dem Geist nach unseren Tafeln am nächsten steht. Auch die gefalteten Hände gehen auf Bonaventura zurück; es heisst da

[1]) Cr. und Cav. S. 131 und 148. Weale Portfolio, S. 45. Friedländer. Br. A. S. 22 No. 128, und Meisterw. S. 17. Hulin. C. Cr. S. 33, No. 128. Die Tafeln galten in der Sammlung Weyer als Jan van Eyck.

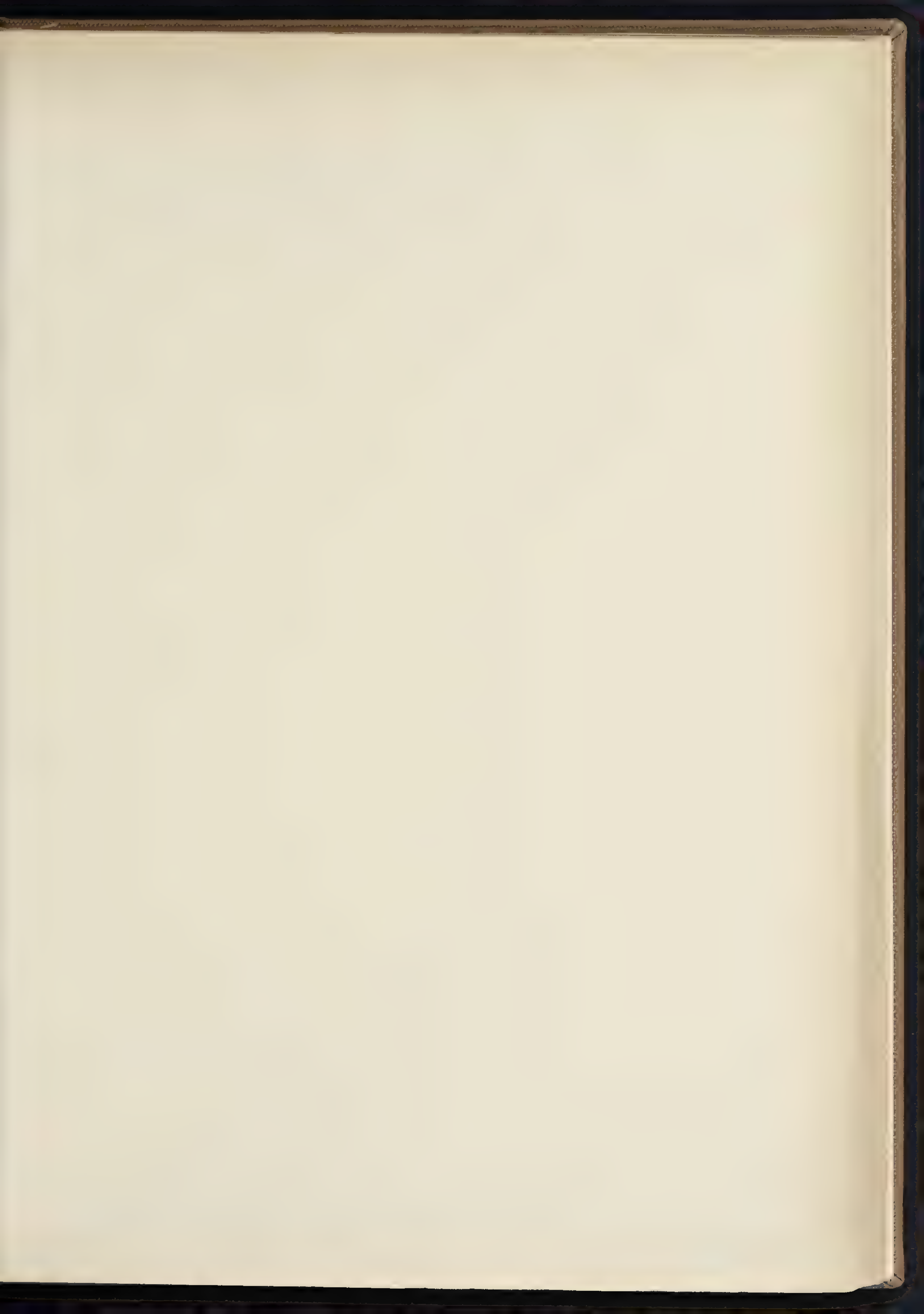
[2]) A. a. O.

[3]) Opera in der zitierten Ausgabe Bd. XII, Kap. IV. Mâle, Gazette des Beaux Arts 1904, S. 104 macht darauf aufmerksam, dass die „Légende dorée" noch nichts von dem Beugen der Knie erwähnt. Im Anschluss an die Meditationen aber sind es wieder die Mysterienaufführungen, in denen das Beugen der Knie nie vergessen wird: „au moment de l'Annonciation l'ange doit fléchir le genou devant la Vierge et la Vierge s'agenouiller devant l'ange."

von der Jungfrau: in tiefer Verehrung beugte sie das Knie und mit gefalteten Händen sagte sie: siehe, hier ist die Magd des Herrn. Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum.
Der Typus des Engels ist eine Wiederholung der Katharina von No. 28. Maria erscheint sehr jugendlich. Die hohe eckige Stirn geht wieder auf den unter Rogiers Einfluss gebildeten Typus zurück. Der keilartig sich vertiefende Scheitel findet sich sonst mit Vorliebe bei dem Kopf Christi. Charakteristisch sind die horizontal gestellten Augen. In den Händen der Maria macht sich der von Friedländer gerügte allzustarke Verputz bemerkbar. Dagegen gehören die Hände des Engels, besonders dessen erhobene Rechte, zu den schönsten und ausdrucksvollsten, die der Meister geschaffen. Auf dem Saum des wunderbar fallenden Mantels der Maria sind, wie auf dem Genueser Altar, Schriftzeichen angebracht. Moeder ons He (rn) Maria mater Gratie, Misericordie, tu nos Abpos (?). Wieder kehrt das bekannte Granatapfelmuster auf dem Mantel des Engels wieder. Auf dessen Saum die Worte: (Alt) issimi Obomhrabit F (Katalog liest hier T und ergänzt [ibi]). Auf der andern Seite: Alpha et Om (ega). Das Mantelfutter hat genau die gleichen Schillerfarben von karminviolett und grün, wie der Mantel des David auf dem Stammbaum Jesse in Lyon. Auffallend sind der knittrige Fall des Engelgewandes, da, wo er auf den Boden aufstösst, und die irrationalen Falten des von dem heftigen Luftzug noch bewegten schweren Mantels.
Die eigentliche Bedeutung der Tafeln liegt in deren wunderbarer Farbe. Diese geht von einem lichten Blau aus, von dem gleichen Blau, das in den Engelsgestalten des Abendmahlsaltars die Mittelgruppe umrahmt, und wird von da aus einem Prinzip koloristischer Einheit des Bildganzen, vornehmlich in dem Marienflügel dienstbar, dessen Wesen oben im Zusammenhang der Behandlung der Farbe bei David erörtert wurde. Im gleichen Sinne einer geschlossenen Einheit wirkt das Licht, wie es hoch von rechts in das Gemach fällt. Das von den Landschaftsdarstellungen her bekannte Prinzip, den Kopf, auf dem der Nachdruck liegt, hell gegen einen dunklen Hintergrund abzuheben, gelangt auch hier zur Anwendung. Die Verteilung des Lichts im Sinne der Wirklichkeit ist aus diesem Grunde nicht gewahrt. Die Ecke, in die hinein das Bett gestellt ist, und die andere Ecke, die das Bett mit der Wand bildet, sind in tiefes Dunkel gehüllt, von dem sich hell der Kopf der Maria und weiter dann in rhythmischer Abwandlung die Lilie abhebt. Wie diese Lilie gemalt ist und wie ihre Licht- und Farbwerte in Licht und Schatten sich verhalten, das wird nie genug bewundert werden können. Eine plastisch formal überzeugende Malerei hat über Modellierungserscheinungen wie diese Lilie, oder wie die rechte Hand des Engels, nie hinausgehen können.

Wiederholung der Komposition, zusammengerückt auf eine Tafel:
33a) Verkündigung. Städelsches Institut. Frankfurt a. M. No. 110. 40:32. Katalogisiert als G. David. Weale Burlington Magazine Bd. II. S. 39 hält es für eine Portugiesische Kopie nach 33, da auf dem Gewand des Engels steht: Modar de senor[1]). Tatsächlich ist dort zu lesen: ana: Modar: Desemo: id. Die Buchstaben ergeben keinen Sinn. Modar ist Verstümmelung des Flämischen Moeder, wie auf dem Original steht. Gegen die Eigenhändig-

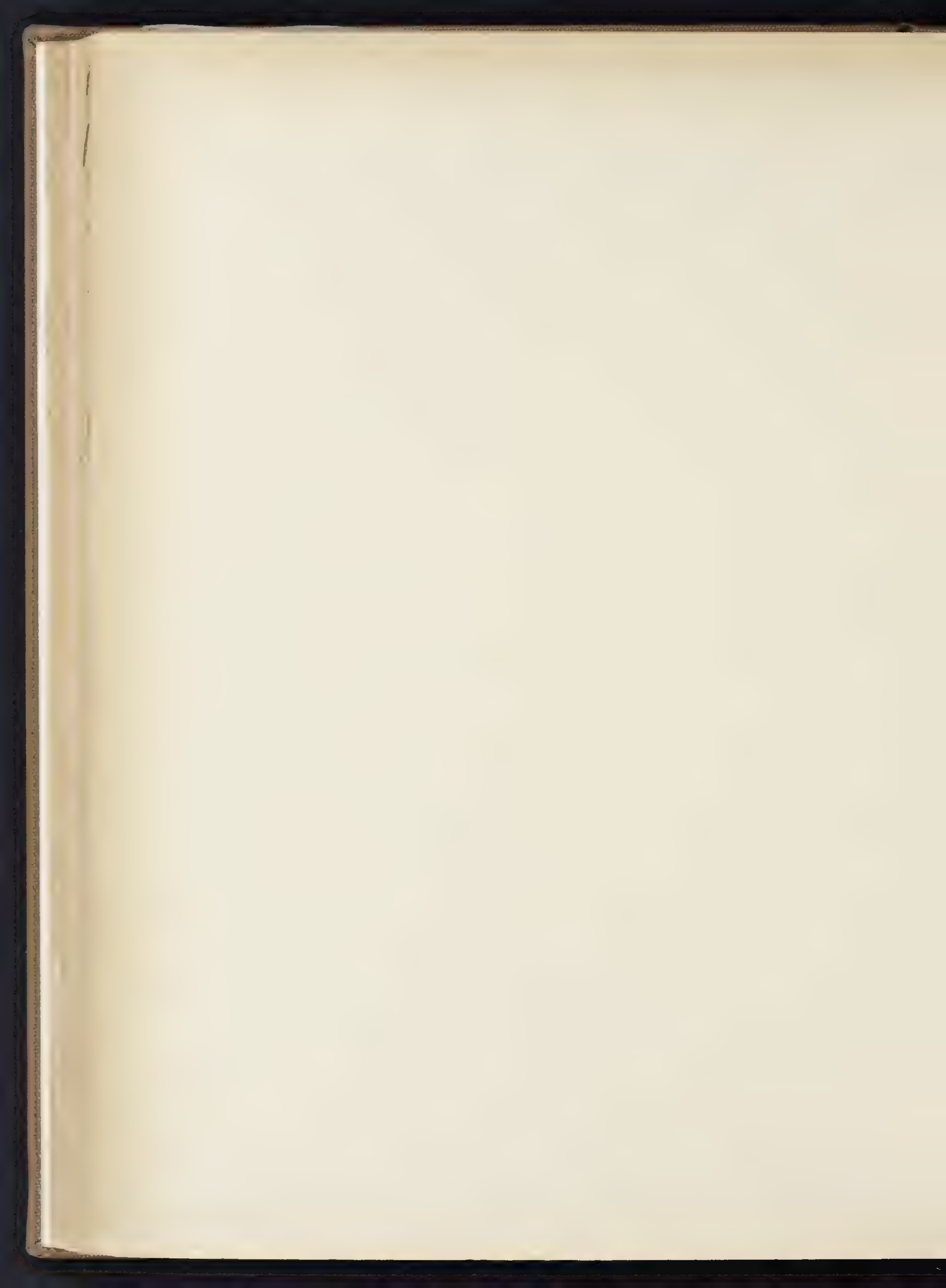
[1]) Weale teilt die Gründe für seine Annahme nicht mit. Mutter heisst auf Portugiesisch: „a mãe". Für die Madonna ist „a nossa senhora" üblich.





Nr. 33. VERKÜNDIGUNG FÜRST VON HOHENZOLLERN, SIGMARINGEN. LICHTDRUCK.





keit sprechen: der ganz ungewöhnliche, unerfreuliche Typus der Maria mit dem ganz horizontalen oberen Stirnabschluss und dem kleinlich verbitterten Ausdruck; die verblasene unscharfe Modellierung der Köpfe; die starke Verzeichnung des rechten Armes des Engels; dessen glasig erstarrter Ausdruck; die Starre der Haarbehandlung, im Gegensatz zu dem auch stark rhythmisierten, aber lebendigen Haar auf No. 33; man vergleiche auch die Distanz in der Behandlung der Hände; ferner der Mantel des Engels mit der inexakten Wiederholung des bei David immer wiederkehrenden, immer gleichmässig tadellos gezeichneten Brokatmusters — dies von allen Argumenten, das am unmittelbarsten überzeugende — und die harte Behandlung des weissblauen Gewandes des Engels. Auch aus dieser Wiederholung noch klingt ein Echo heraus von der unvergleichlichen Farbenharmonie des Originals; aber ohne die Mannigfaltigkeit in der Einheit wie dort. Gewand und Mantel Maria koloristisch kaum getrennt, ohne Einklang zu der violettblauen Bettüberlage. Gute Werkstattarbeit, wahrscheinlich unter den Augen des Meisters entstanden.

34. Kreuzigung.

Kaiser Friedrich Museum. Berlin. No. 573. 141:100.
Dünner Farbenauftrag, kühle Gesamtfärbung, wie auf Annenaltar.
Von Weale ohne Angabe von Gründen dem Meister abgesprochen [1]), als David katalogisiert und auch sonst allgemein als Spätwerk Davids anerkannt [2]).
Die Typen sind schon oft zum Vergleich herangezogen. Das erneute Auftreten der Parallelfalten war schon am Annenaltar zu beobachten.
Das hoch über die Landschaft hinausragende Kreuz findet sich schon in den Heures de Turin [3]), weiter in der Petersburger Kreuzigung von Hubert van Eyck. Ähnlich dann bei Rogier, Triptychon Wien, Sakramentsaltar Antwerpen und auf dem schönen Schulbild im Prado [4]). Weiter dann auf der Kreuzigung des Flémallemeisters in Berlin. Seltener dagegen kommt die Schrägstellung des Kreuzes vor. Für die Schächerkreuze schon bei Eyck, dann beim Flémallemeister, und seitdem wiederholt. Alle drei Kreuze wiederholt in Schrägstellung auf Hintergrundsdarstellungen; so bei dem Nachfolger des Flémallemeisters, von

[1]) Portfolio S. 46 „by an unknown master“.
[2]) Wagen, Handbuch I, S. 141 mit der Abendmahlstafel, der Taufe, etc. zusammengestellt. Cr. und Gav. S. 348 — „im Geiste Davids und seiner Schule“. Bode. Gazette des Beaux Arts 1887, S. 428. W. W. Geschichte etc. II. S. 57. H. d. Loo. Jan Provost. Gant 1902. S. 37.
[3]) Erst während der Drucklegung lerne ich die ausgezeichnete Arbeit von Dvorák kennen im Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses 1904 über „Das Rätsel der Brüder van Eyck“, darin die Blätter der Heures de Turin sämtlich dem H. v. Eyck abgesprochen werden. Schon an anderer Stelle (Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen 1905 Heft II) habe ich darauf hingewiesen, dass die von Dvorák angeführten Gründe mir nicht durchschlaggebend erscheinen, *so interessant und fruchtbar auch seine Ausführungen durchweg sind.* Von dem subjektiven Wert aller ernsthaften Kunstbetrachtung scheint Dvorák nicht viel zu halten, da er seine Ansichten und Ergebnisse in ein Gewand eines leider völlig rigorosen und exklusiven Dogmatismus kleidet; womit er dann implicite, und zum Teil auch sehr explicite, *allen* bisherigen Forschern auf jenem Gebiet, die elementarsten Voraussetzungen für eine exakte Stilanalyse abspricht.
[4]) No. 1877. Im Katalog fälschlich als Rogier aufgeführt und ebenso im klassischen Bilderschatz publiziert.

dem der Magdalenenflügel bei Kaufmann stammt[1]), auf der Wiener Kreuzabnahme von Geertgen und auf dem Passionsflügel des Meisters selbst in der Sammlung Kann. Das einzelne Kreuz in Schrägstellung sonst nur auf der herrlichen Berliner Klage unter Kreuz von einem Nachfolger von Rogier[2]). Über das Kunstwollen bei dieser Art der Anordnung kann kein Zweifel bestehen. Bei der Querstellung des Kreuzes wirkt die von dem Kreuz gebildete Fläche mit solcher Macht als eine der Bildfläche parallele Ebene, dass diese immer wieder nach vorn in die vorderste Raumschicht drängt und es der grössten Anstrengungen bedarf, sie in die Tiefe hinein zu verlegen. Es gehört zu den interessanten formalen Fragen der Kunstgeschichte, wie die einzelnen Meister das Problem lösen; mit welchen Mitteln z. B. Mantegna auf seinem Stich der Kreuzabnahme das Kreuz zurückschiebt, welche glänzenden Lösungen Tintoretto findet und wie Luini bei der grossen Kreuzigung in Lugano an der Aufgabe scheitert. David vermeidet die Schwierigkeit von vornherein dadurch, dass er — wie so oft Rembrandt auf seinen Stichen, und wie so häufig Rubens — den Querbalken selbst in die Tiefe weisen lässt. Diese Lösung musste gefunden werden, sobald die Vertiefung des Raumes mit allen verfügbaren Mitteln der Kunstgestaltung zum Problem wurde.

David erreicht damit gleichzeitig, dass das Auge des Herrn auf die Gruppe derer herabschaut, die ihm im Leben am nächsten gestanden. Diese Figuren stehen dem Beschauer näher, sind auch zahlreicher, als jene rechts vom Kreuz. Damit ist das Gegengewicht gegeben zu dem etwas nach rechts von der Mittelachse aus verschobenen Gekreuzigten. Die Bildgewichte und Bildkräfte gleichen sich aus. Die Gruppe rechts steht weiter zurück in der Landschaft[3]) und ergibt die erste Vermittlung zwischen dieser und dem Hauptvorgang. Weiterhin wird die Tiefenbewegung aufgenommen von dem der Stadt zu sich bewegenden Zuge von Reitern und Fussvolk. Im Hintergrunde dann Jerusalem mit Kirche und Zentralbau, ähnlich wie die Stadtansichten der Frühzeit. Einen besonders wirkungsvollen Einheitsbezug zwischen Hauptgruppe und Landschaft ergibt die Anordnung des Kreuzstammes. Die Hauptlinien der abschliessenden Höhenzüge haben ihren Kreuzungspunkt da, wo der Stamm sie schneidet, so dass ihre Bewegung in die der Vertikale zusammengefasst und damit zu der Hauptfigur in Beziehung gesetzt wird.

Die wichtigste bildbestimmende Funktion ist dem Licht eingeräumt[4]). Der Himmel ist mit zerrissenen Kumuluswolken und den für den Meister so charakteristischen horizontalen Streifenwolken bezogen und lässt das Licht mit ungleicher Stärke hindurch[5]). Aber es ist ein Licht, das, von diesen Intensitätsunterschieden abgesehen, gleichmässig, wie auf der Taufe, die ganze Landschaft erfüllt und gleichmässig die vorderen Gruppen belichtet. In dieses

[1]) Im Katalog dem Meister selbst zugeschrieben. Von der gleichen Hand No. 172. Ausstellung Düsseldorf 1904.

[2]) In der deutschen Kunst wird das schräge Kreuz zuerst in den Stichen des Hausbuchmeisters gebracht.

[3]) Diese Gruppe bildet nach jeder Richtung den lebendigsten Kontrast zur Hauptgruppe links und bringt diese zu erhöhter Wirkung. Wunderbar ist die Beobachtung der Licht- und Schattenwirkung, so besonders an den Händen des Sprechenden. Die Lücke vorn wird durch den wieder äusserst lebendig beobachteten Hund ausgefüllt. Unbeholfener dagegen die Pferde im Mittelgrund. Beachtenswert noch die Schrifttafel oben auf dem Kreuz. Im Gegensatz zu denen auf den Eyckschen Kreuzigungen ist die Schrift in allen drei Sprachen deutlich lesbar und richtig. Aber die lateinischen Worte Jesus Nazar. R. Jud. wiederholen sich auch in der griechischen Inschrift, nur in griechischer Type.

[4]) Die Farbe spielt dagegen keine Rolle. Interessant die Wiederkehr des Krapplack von der Pester Geburt und den anderen früheren Bildern, in dem Mantel des Johannes und dem Wams des Hellebardenträgers.

[5]) Auf dieser Naturerscheinung hat später Poussin seine wunderbare Lichtrhythmik aufgebaut.



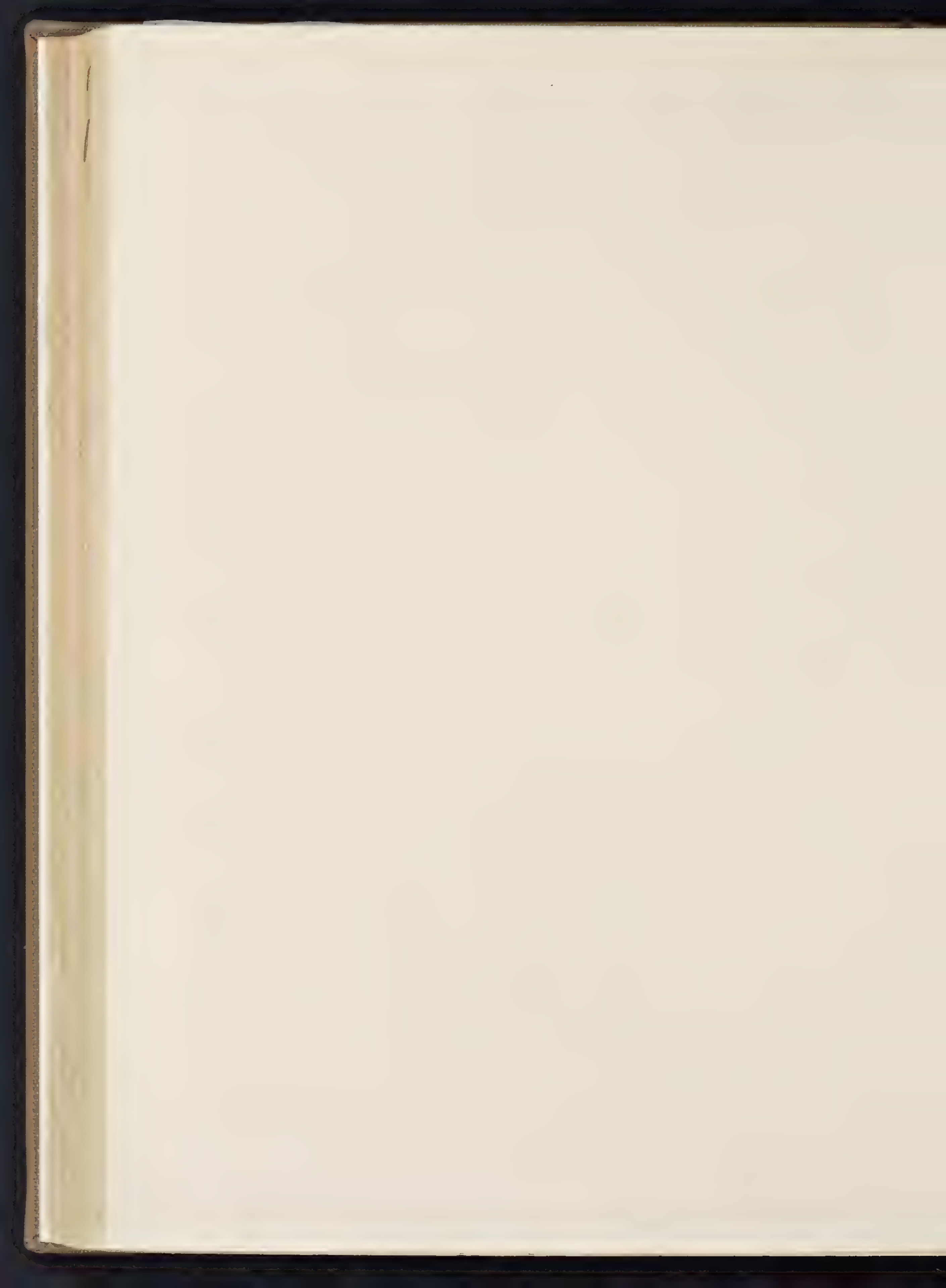
KREUZIGUNG. KAISER FRIEDR[illegible]

dem der Magdalenenflügel bei Kaufmann stammt[1]), auf der Wiener Kreuzabnahme von Geertgen und auf dem Passionsflügel des Meisters selbst in der Sammlung Kann. Das einzelne Kreuz in Schrägstellung sonst nur auf der herrlichen Berliner Klage unter Kreuz von einem Nachfolger von Rogier[2]). Über das Kunstwollen bei dieser Art der Anordnung kann kein Zweifel bestehen. Bei der Querstellung des Kreuzes wirkt die von dem Kreuz gebildete Fläche mit solcher Macht als eine der Bildfläche parallele Ebene, dass diese immer wieder nach vorn in die vorderste Raumschicht drängt und es der grössten Anstrengungen bedarf, sie in die Tiefe hinein zu verlegen. Es gehört zu den interessanten formalen Fragen der Kunstgeschichte, wie die einzelnen Meister das Problem lösen; mit welchen Mitteln z. B. Mantegna auf seinem Stich der Kreuzabnahme das Kreuz zurückschiebt, welche glänzenden Lösungen Tintoretto findet und wie Luini bei der grossen Kreuzigung in Lugano an der Aufgabe scheitert. David vermeidet die Schwierigkeit von vornherein dadurch, dass er — wie [illegible] Rembrandt auf seinen Stichen, und wie so häufig Rubens — den Querbalken selbst in [illegible] lässt. Diese Lösung musste gefunden werden, sobald die Vertiefung des [illegible] Mitteln der Kunstgestaltung zum Problem wurde.
[illegible] dass das Auge des Herrn auf die Gruppe derer herab[illegible] gestanden. Diese Figuren stehen dem Beschauer [illegible] als jene rechts vom Kreuz. Damit ist das Gegengewicht ge[illegible] nach rechts von der Mittelachse aus verschobenen Gekreuzigten. Die [illegible] gleichen sich aus. Die Gruppe rechts steht weiter zurück in [illegible] Vermittlung zwischen dieser und dem Hauptvorgang. [illegible] wird die Tiefenbewegung aufgenommen von dem der Stadt zu sich bewegenden Zuge von Reitern und Fussvolk. Im Hintergrunde dann Jerusalem mit Kirche und Zentralbau, ähnlich wie die Stadtansichten der Frühzeit. Einen besonders wirkungsvollen Einheitsbezug zwischen Hauptgruppe und Landschaft ergibt die Anordnung des Kreuzstammes. Die Hauptlinien der abschliessenden Höhenzüge haben ihren Kreuzungspunkt da, wo der Stamm sie schneidet, so dass ihre Bewegung in die der Vertikale zusammengefasst und damit zu der Hauptfigur in Beziehung gesetzt wird.
Die wichtigste bildbestimmende Funktion ist dem Licht eingeräumt[4]). Der Himmel ist mit zerrissenen Kumuluswolken und den für den Meister so charakteristischen horizontalen Streifenwolken bezogen und lässt das Licht mit ungleicher Stärke hindurch[5]). Aber es ist ein Licht, das, von diesen Intensitätsunterschieden abgesehen, gleichmässig, wie auf der Taufe, die ganze Landschaft erfüllt und gleichmässig die vorderen Gruppen belichtet. In dieses

[1]) Im Katalog dem Meister selbst zugeschrieben. Von der gleichen Hand No. 172. Ausstellung Düsseldorf 1904.
[2]) In der deutschen Kunst wird das schräge Kreuz zuerst in den Stichen des Hausbuchmeisters gebracht.
[3]) Diese Gruppe bildet nach jeder Richtung den lebendigsten Kontrast zur Hauptgruppe links und bringt diese zu erhöhter Wirkung. Wunderbar ist die Beobachtung der Licht- und Schattenwirkung, so besonders an den Händen des Sprechenden. Die Lücke vorn wird durch den wieder äusserst lebendig beobachteten Hund ausgefüllt. Unbeholfener dagegen die Pferde im Mittelgrund. Beachtenswert noch die Schrifttafel oben auf dem Kreuz. Im Gegensatz zu denen auf den Eyckschen Kreuzigungen ist die Schrift in allen drei Sprachen deutlich lesbar und richtig. Aber die lateinischen Worte Jesus Nazar. R. Jud. wiederholen sich auch in der griechischen Inschrift, nur in griechischer Type.
[4]) Die Farbe spielt dagegen keine Rolle. Interessant die Wiederkehr des Krapplack von der Pester Geburt und den anderen früheren Bildern, in dem Mantel des Johannes und dem Wams des Hellebardenträgers.
[5]) Auf dieser Naturerscheinung hat später Poussin seine wunderbare Lichtrhythmik aufgebaut.



KREUZIGUNG. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN. GRAVÜRE. PHOT. FRANZ HANFSTÄNGL, MÜNCHEN



Licht hinein aber ist die Komposition so gestellt, dass die Lichtwerte dem letzten geistigen Gehalt der Darstellung zum Ausdruck verhelfen. Es liegt ganz im Geiste Davids und seiner künstlerischen Kraft, dass nicht die Kreuzigung selbst, auch nicht ein bestimmter Moment des Kreuzigungsvorganges, sondern ein Zustand, der Zustand nach der Kreuzigung und deren Wirkung zur Darstellung gelangt. Das Transitorische ist ausgeschaltet; — wie bei der Berliner Kreuzigung von Hubert van Eyck — der Wechselbezug zwischen dem Geschehnis und dessen Wirkung auf die, die diese Wirkung ganz erfassen, tritt als das Beharrende an dessen Stelle [1]). Der durch die Linienkomposition geschaffenen dominierenden Stellung des Gekreuzigten wird ein Teil ihrer herrschenden Bedeutung genommen damit, dass die Figur halb in den Schatten gerückt ist. Voll dagegen fällt das Licht auf die Gruppe der Trauernden. Auf ihnen liegt der Nachdruck; auf ihrem Schmerz und ihrem Beten, auf ihrem Hoffen und Vertrauen. Die Blicke der drei, die nach oben schauen, sind nicht auf den Heiland gerichtet. Wie verklärt blicken sie auf zum Himmel und zu dem Herrn, der dieses Werk sich vollziehen liess. Und es ist, als ob Maria die Gebetsworte spräche, die in dieser schwersten und grössten Stunde ihres Lebens der Heilige Bonaventura ihr in den Mund legt [2]). „Vater und ewiger Gott, Dir hat es gefallen, dass mein Sohn gekreuzigt werde; es ist nicht mehr die Zeit, ihn von Dir zurück zu erbitten. Aber siehe, in welcher Qual nun seine Seele ist. Vater in Deine Obhut befehle ich meinen Sohn." Und wie eine weitere Illustration der Davidschen Gestaltung lesen sich weiter die Worte: „Es waren aber neben dem Kreuz mit der Herrin Johannes und Magdalena und zwei Schwestern der Herrin, nämlich Maria Jacobi und Salome, und vielleicht auch andere, die alle heisse Tränen weinten; unter ihnen aber am meisten Magdalena, die Lieblingsjüngerin Christi [3])." Neben der Gottesmutter ist es vor allem Johannes, der zu den schönsten und ausdrucksvollsten Figuren gehört, die der Meister geschaffen. Mit zarter Geberde legt er der Herrin die Hand auf den Arm. Und die tränengefüllten, aber verklärten Augen blicken wie in Ekstase weit hinaus in die Ferne.

[1]) Es ist die gleiche Erscheinung, die von den Radierungen Rembrandt's her bekannt ist; auch dort das letzte Bedeuten der geistigen Vorgänge zum Ausdruck gebracht mit Hilfe des Lichts, eines ganz anderen und im Sinne des Stils verwandten Lichts freilich, als hier bei David.

[2]) Opera Bonaventurae in der zitierten Ausgabe Bd. XII, Kap. 78, S. 496.

[3]) Im Anschluss an Matth. 27.

IV.

DER ANTWERPENER EINFLUSS UND DIE WERKSTÄTTE

35. Golgatha.

Museo Brignole Sale. Genua. 110:87.
Vom Cicerone für Italien für den Meister in Anspruch genommen. Sonst nirgends erwähnt[1]).
Gilt in der Sammlung als Lucas von Leyden.
Erhaltung gut bis auf die Figur der Maria, die im 18. Jahrhundert nahezu vollständig und in plumpster Weise übermalt worden ist; schmieriges Rotbraun des Untergewandes; schmutziges Blau des Mantels. Auch Kopf und Hände mit milchig bläulicher Farbe ganz entstellt.
Diese und die folgende Tafel zeigen in der Strenge der symmetrischen Komposition noch ganz den alten Geist. Dagegen lässt die Aufhellung der Farbe schon deutlich den Einfluss von Massys erkennen, daher die Tafeln, als Werke des Übergangs, an die Spitze der Werke der letzten Periode gestellt sind.
Der Typus Christi wurde schon wiederholt genannt und entspricht völlig dem der Berliner Kreuzigung. Die ganze Gestalt ist beinahe identisch von dort übernommen. Auch das Kreuz, unten runder Stamm, oben rechteckig bearbeiteter Balken, kehrt wieder[2]). Neu und eigentümlich ist die blaue feine Äderung, die sich wie ein feines Netz über den Körper Christi hinzieht. Genau die gleiche Erscheinung auf No. 36. Der Kopf des Johannes ganz ähnlich auf No. 10 und 21. Die reiche Umrahmung des Kopfes mit dem wunderbar weich gemalten lockigen Haar identisch auf der Berliner Kreuzigung. In skulpturaler Geschlossenheit und Grösse wetteifert die Gestalt mit der Täufergestalt No. 5 oder mit dem Nikolaus des Annenaltars. Nur dass der Fall des Gewandes hier noch lockerer, freier geworden ist. Die ganze Figur stellt sich den besten des Meisters würdig an die Seite. Auch der Ausdruck des Kopfes von ähnlicher Beseelung wie auf der Berliner Kreuzigung. Der nach oben und weit in die Ferne hinaus gerichtete Blick zeugt von der gleichen Auffassung und Behandlung des geistigen Gehalts in dem Vorgang, wie dort.
Die Anordnung der Gruppe auf erhöhter Stätte, mit dem Ausblick tief und weit hinein in das bergige Land, ist neu. Der Horizont ist ganz in die Tiefe gelegt. Es ist die Art der Landschaft, die später Pieter Brueghel mehrfach und besonders auf der Bekehrung des Paulus in Wien solch wunderbaren Lösungen entgegenführt. Die Landschaftsbehandlung im einzelnen, mit den wald- und baumbestandenen Höhenrücken des Mittelgrundes und den grossen einfachen Linien der abschliessenden Höhenzüge, entspricht völlig der der Berliner Kreuzigung.

[1]) Von Thode (mündliche Mitteilung) ebenfalls als echtes Werk des Meisters angesprochen.
[2]) Auffallend auch die Übereinstimmung mit der Berliner Kreuzigung in dem Schädel und den beiden Knochen, die ganz identisch wiederkehren.



REUZIGUNG. MUSEO BRIGNOLE SALE, GENUA. LICHTDRUCK.



Die exakt zeichnerische Behandlung des zur Rechten sichtbaren Felsens ist eine Wiederholung der Felsbehandlung von No. 11 und 21. Die mächtige Wolkenwand ist eine Abwandlung der bekannten Streifenwolken. In mächtiger Masse setzt sie von oben ein, um dem Gekreuzigten als dunkler Hintergrund zu dienen, ähnlich wie auf der Berliner Kreuzigung des Flémallemeisters, um dann unten in die von den früheren Landschaften her bekannten horizontal gestalteten Streifenwolken sich aufzulösen. Eine Neigung zum Schematismus macht sich in der Behandlung dieser Wolkenwand bemerkbar, die sonst des Meisters Sache nicht ist. Diese Erscheinung wird bei dem unter No. 38 gekennzeichneten Werkstättenmeister noch öfter wiederkehren. Trotzdem ist dessen Hand in der Behandlung der Landschaft unserer Kreuzigung nicht zu erkennen. Diese zeigt vielmehr eine Grosszügigkeit und Freiheit der Disposition, die auf den Meister selbst schliessen lässt, und wie sie dann noch einmal in der Kreuzabnahme der Sammlung Carvallo in gleicher Grossartigkeit wiederkehrt.
Hell ist die Kleidung des Johannes; pfirsichrosa Untergewand; der prachtvoll fallende Mantel ganz weiss. Die kompositionelle Bedeutung dieser lichten von Massys beeinflussten Farbe ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen wegen der Farbenentstellung, die die Maria hat erleiden müssen. Vermutlich war die Farbe gewählt, um dem aus Gründen des linearen Gleichgewichts notwendig halb in den Schatten gestellten Johannes mittelst der Farbe den Bildwert zu verleihen, der ihm nach seiner Funktion innerhalb der geistigen Bedeutung der Darstellung zukommen sollte.
Das Licht fällt voll und scharf von rechts auf die Hauptgruppe. Der Mittelgrund bleibt im Schatten der mächtigen Wolkenwand; erst die Berge des Hintergrunds sind wieder hell belichtet. Es ist das Prinzip, das David zum erstenmal in der Berliner Kreuzigung, dann noch einmal in der Kreuzabnahme Carvallo verwertet und dessen unendliche Vermannigfaltigung Poussin zu seiner staffelförmig vertieften Rhythmisierung der Lichtwirkungen geführt hat. Auch bei ihm muss die Stilisierung des Lichts, zu der er schliesslich gelangt, von einer analogen Beobachtung der Wirklichkeit ausgegangen sein.

36. Transfiguration.

Notre Dame. Brügge. 174:129.
Von Friedländer als matte und lahme Arbeit aus der letzten Zeit des Meisters gekennzeichnet[1]).
Von Hulin mit Recht als nur teilweise eigenhändige Werkstattarbeit erkannt[2]).
Die grossartige, streng symmetrische Komposition, die den Geist des Meisters unzweideutig und in seiner vollen Kraft erkennen lässt, ist in der ganzen Schule ungewöhnlich. Sie geht zurück auf das Evangelium Matthäus 27, V. 1—8, dessen Erzählung Bonaventura in seinen Meditationen ohne wesentlich neue Zusätze übernommen hat[3]).

¹) Br. A. S. 21. No. 117.
²) C. Cr. S. 29. No. 117.
³) a. a. O. Kap. XLI.

Die Figuren sind, wie die Komposition auch der Einzelheiten, insbesondere die grosszügige Anordnung der Gewänder erkennen lässt, vollständig vom Meister angelegt, die eigentliche Ausführung aber nirgends eigenhändig. Der Johannes ist ganz der etwas verflachte Johannestypus der Genueser Kreuzigung; Jacobus vorn rechts erinnert auffallend an Typen von H. v. d. Goes, auf den auch die lebendigen Geberden zurückgehen könnten[1]). Die Behandlung der Köpfe, der Hände und Füsse und des Haares lässt durchweg die Kraft vermissen, die beim Meister bis in ein so spätes Werk hinein, wie No. 43, zu verfolgen ist. Der weich modellierte Christuskopf ganz ähnlich in No. 42. Die Prophetengestalt rechts oben neben dem Haupt Christi zeigt zum erstenmal den Typus mit der Stirnlocke, der in den folgenden Bildern der Periode genau so zweimal wiederkehrt, als eine verflachte Abwandlung des vom Genueser Hieronymus her bekannten Kopfes. Die Inkarnatbehandlung, besonders an den Füssen Christi und den Händen der Prophetengestalten lässt wieder die an dem Gekreuzigten in Genua zuerst beobachtete feine Änderung erkennen. Da die Ausführung der betrachteten Tafel durchgehend Werkstättenarbeit ist, so liegt die Vermutung nahe, dass auch jener Gekreuzigte in seiner letzten Ausführung von der gleichen Gehilfenhand herrührt.
In der Wahl der offenbar vom Meister selbst angegebenen lichten Farbentöne macht sich, wie auf der Genueser Kreuzigung, der Antwerpener Einfluss geltend.
Die Landschaft zeigt bestimmte charakteristische Merkmale, die von der Davidschen Landschaftsbehandlung prinzipiell abweichen und die für eine ganze Gruppe von Werken, besonders aus dieser letzten Periode, die gleichen sind. Diese Merkmale sind unter No. 38 erschöpfend zusammengestellt.

37. Madonna in Halbfigur dem Kind die Suppe reichend.

Sammlung Traumann. Madrid. 33:27½.
Erworben vor kurzem aus einem Nonnenkloster in Toledo.
Zum erstenmal hier veröffentlicht als das eigenhändige Original zu den Wiederholungen 37a–c, die alle mehrfach in der Literatur Erwähnung gefunden haben.
In dem Typus der Madonna ist eine leichte Veränderung vor sich gegangen. Die vorgeschobene, etwas zugespitzte Oberlippe kehrt in dieser Zeit häufig wieder. Es ist der Typus, der zuerst auf dem Michaelsaltar in Wien für den Kopf des Heiligen Michael begegnete. Auch der Typus des Kindes mit der leicht nach unten zugespitzten Nase hat sich etwas verändert, und kehrt genau so auf No. 38 wieder. Die Modellierung der Körperformen, insbesondere der Hände zeigt die gleiche Meisterschaft, wie etwa die Sigmaringer Verkündigung. Wunderbar sind die durchsichtigen blauen Schatten auf dem Kopf der Madonna. Weder vorher, noch nachher hat David diese Feinheit der Modellierung übertroffen. Das rhythmisch gewellte, goldblonde Haar der Madonna fällt in schwerer und deckender Lasur über

[1]) Die Urkunden nennen keine analoge Darstellung von Goes, die unserer Tafel hätte zu grunde liegen können.



No. 36. TRANSFIGURATION. NOTRE DAME. BRÜGGE.

deren Schulter. Die sonst ausgezeichnete Reproduktion ist nach dieser Richtung nicht zuverlässig. Die Schulterlinie tritt auf dem Original überhaupt nicht hervor, während sie auf der Photographie infolge des seitlichen Lichtauffalls auf die stärkere Pigmentschicht ganz ungebührlich betont erscheint.

Auch in der Behandlung des Stilllebens und des Landschaftsausblicks ist der Meister auf der vollen Höhe. Der neue Einschlag kommt in dem momentanen Geschehen zum Ausdruck, auf das die Darstellung eingestellt ist. Die Mutter ist im Begriff, dem Kinde die Suppe zu reichen. Das ist ein Zug aus dem täglichen Leben, wie ihn David sonst nie in seine religiösen Darstellungen aufgenommen hatte, und der den Geist von Massys deutlich widerspiegelt[1]).

[1]) Auch in dem Umstand, dass das Kind wieder nackend gegeben ist, mag die Erinnerung an Massys weiterleben. Von den Werkstattwiederholungen bringen dann zwei das Kind wieder mit dem bei David sonst üblichen Hemd bekleidet. — Bezüglich *Massys* konnte auf die ausgezeichnete Monographie von Cohen (Bonn 1904) schon wiederholt hingewiesen werden. Eines der für die Entwicklung des Meisters aus der Löwener Schule, und für die ganze Entwicklung der Geschichte der Landschaft wichtigsten Werke von seiner Hand ist der Aufmerksamkeit Cohens entgangen: Der Heilige Christophorus, Museum Antwerpen, Nr. 29. (Gilt dort als Bouts. Nach Heiland S. 100 a. a. O. „aus der Nähe von G. David"). Entstanden in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Steht in nächster Beziehung zu der allgemein als Jugendwerk des Meisters anerkannten thronenden Madonna in Brüssel. Ich erfuhr von Scheibler, Friedländer und Hulin, denen ich meine vermeintliche Entdeckung des Werkes als zweifelloses Original von Massys mitteilte, dass die Tafel in dem kleinen Kreise dieser Kenner längst als Massys gilt. Diese erfreuliche Tatsache und das Schwergewicht solcher Unterstützung (Bode erkennt die Zuweisung laut mündlicher Mitteilung ebenfalls an) entbindet mich der ausführlichen Darlegung der Gründe, wozu ohnehin in diesem Zusammenhang der Platz fehlt. Pol de Mont hat sich der neuen Bestimmung angeschlossen und hofft, dem Meisterwerk bei Neuordnung der Sammlung einen würdigeren Platz anweisen zu können. — Sehr bedenklich ist das Cohensche Unternehmen, aus einer Reihe von Bildern, die ihm nur teilweise im Original bekannt sind, einen neuen „Meister der Jerusalemkirche" zu konstruieren. Schon dem Prinzip muss mit allem Nachdruck widersprochen werden: die Zuweisung von Bildern zu wagen ohne Kenntnis der Originale. Wer die hier zum erstenmal gut reprodu-

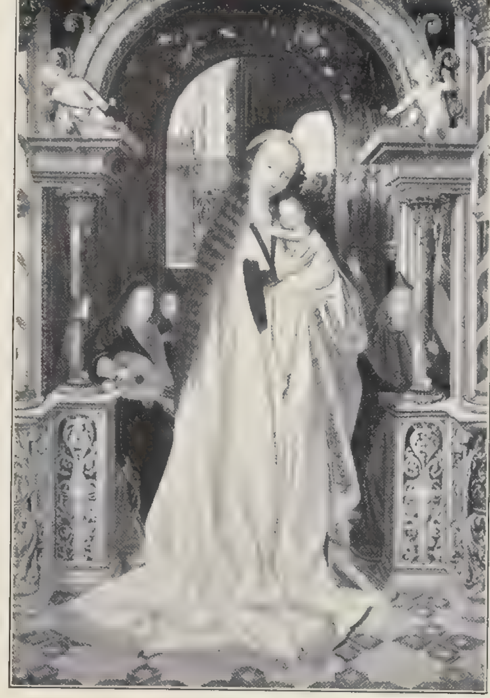


Q. MASSYS. CHRISTOPHORUS. MUSEUM. ANTWERPEN.

Ganz im Geiste Davids aber ist es, dass er dem Kind einen Zweig mit sieben Kirschen in die Hand gibt; das Symbol der sieben Freuden Mariä [1]).

Wie sehr David mit dieser Darstellung den Geist seiner Zeit getroffen hatte, beweisen die zahlreichen *Wiederholungen,* von denen drei erhalten sind.
37 a) Museum Brüssel.
Von Crowe u. Cavalcaselle [2]) S. 352 als G. David beschrieben. Befand sich damals in Pariser Privatbesitz. Genaue Wiederholung des Originals mit den Abweichungen, dass das Kind mit einem Hemdchen bekleidet ist, dass es statt des Kirschenzweigs einen Suppenlöffel in der Hand hält und dass neben dem Korb auf dem Fensterbrett die Blumenvase mit den Blumen fehlt. Dafür sind auf dem Kredenzschrank die drei Birnen durch eine solche Vase ersetzt.
Sehr schlecht erhalten, über und über von Sprüngen durchzogen. Ein grosser Sprung der ganzen Tafel durchschneidet das Gesicht der Madonna und ist dann in plumpster Weise zugemalt. Ebenso ist das Haar schwerfällig übergangen.

zierte Madonna mit Kind des Museums zu Lyon im Original genau kennt, wird nicht begreifen wie ein solches Meisterwerk als von der gleichen Hand angesehen werden konnte, wie die so ungleich schwächere thronende Madonna mit zwei Engeln in Antwerpen. Die schlechte Reproduktion bei Gonse, auf die Cohen sein Urteil stützt, wird die Schuld daran tragen. Die kleine Tafel in Lyon ist qualitativ so gut, wie der beste Massys. Zartere Farbentöne, als auf dem lichtrosa geschatteten weissen Mantel der Madonna hat der Meister nie angeschlagen. Typus des Kindes identisch mit den bekannten Darstellungen des Meisters. Typus Madonna hat Beziehungen zu der nahezu einstimmig als Massys anerkannten Agnes der Sammlung Carstanjen. Trotzdem mag dieser Typus und weiter die allzureiche Architekturornamentierung gegen die Eigenhändigkeit der Tafel sprechen. Auf die kompositionelle Herkunft und die grosse Zahl verwandter Darstellungen kann hier nicht eingegangen werden.


Q. MASSYS ?). MADONNA IN HALLE MIT ENGELN. MUSEUM. LYON.

[1]) Eine solche Deutung ist aus der Wissenschaft freilich nicht zu belegen. Doch ist sie dem Besitzer schon in zwei Fällen von Spaniern, die seine Sammlung besichtigten, gegeben worden, und darf wohl als einleuchtend akzeptiert werden, um so mehr, als „in dem streng katholischen Spanien“, wie Herr Traumann schreibt, „man in dieser Richtung mehr weiss, als in anderen Ländern“.

[2]) Cr. u. Cav. S. 352.

Die Tafel steht auch in der Ausführung dem Original sehr nahe und mag, soweit die hässlichen Übermalungen ein Urteil zulassen, in der Figur des Kindes und dem Kopf der Madonna eine eigenhändige Arbeit sein. Sehr fein besonders die Beobachtung der durch das Hemd des Kindes durchscheinenden Hautfarbe und da, wo der rechte Ärmel vor dem blauen Gewand steht, der bläuliche Schimmer als Folge des andersfarbigen Hintergrundes.

37 b) Museo Brignole Sale. Genua.
Gilt im Museum als Memling. Ist in der Kleinmannschen Publikation als Gerard David und als im Museum zu Brüssel befindlich, also mit doppeltem Irrtum, publiziert. Sehr schwache, genaue Wiederholung von 37a. Hinzugekommen ist der Strahlennimbus des Christkindes. Ausserdem ist die Tafel zu ihrer ursprünglich, dem Original entsprechenden Grösse seitlich um je 3, oben um ca. 7 cm angestückt. Die Hand des schwächeren Kopisten verrät sich besonders in dem körperlos flächig behandelten Haar der Madonna und in der ganz oberflächlich behandelten Landschaft, besonders in den angestückten Teilen.

37c. Museum. Strassburg. No. 53a. 40:32.
Gilt im Museum als Werk eines Nachfolgers von Gerard David. Nach Friedländer im Stil der Spätzeit Davids [1]). Nach Hulin mit Recht als Werkstättenarbeit bezeichnet [2]); eine Werkstättenarbeit vorzüglicher Qualität.
Die Komposition ist etwas verändert. Der Kredenzschrank links ist etwas tiefer geworden. Darauf steht eine strohumflochtene Kanne. Das Fensterbrett ist verändert; der Korb fortgefallen. Das Kind hat den Kopf erhoben und blickt zum Bild heraus. Die Landschaft völlig verändert, kehrt dann auf No. 40 genau so wieder. Auch in dem Typus der Madonna mit den auffallend kleinen Augen, sowie in dem leicht braunvioletten Kopftuch, die grösste Ähnlichkeit mit jenem Bild.

38. Anbetung der Könige.

National Gallery. London. No. 1079. 58:51.
Katalogisiert als „Flemish". War bis 1880 in der Sammlung Green in Hadley in England. Dort sah es Waagen, der die Beziehungen zum Meister der Taufe Christi in Brügge schon richtig erkannt hat [3]). Geht in der Komposition und in Teilen der Ausführung auf den Meister selbst zurück. Im übrigen vorzügliche und charakteristische Arbeit aus der Werkstätte des Meisters, wie schon Hulin erkannt hat [4]).
Die Komposition ist eine gelockerte Abwandlung und Vereinigung der beiden Kompositionen der Anbetungen in München und Brüssel.
Der Typus der Madonna ist identisch mit No. 73. c. und kehrt dann in No. 40 noch einmal genau so wieder. Der sehr feine, in der Reproduktion kaum noch sichtbare Strahlennimbus

[1]) Br. A. S. 22. No. 209.
[2]) C. Cr. No. 209.
[3]) Waagen Handbuch I. S. 142. vgl. auch Weale. Gazette des Beaux Arts 1866 S. 500.
[4]) C. Cr. No. 343. Abs. 4.



Die Tafel steht auch in der Ausführung dem Original sehr nahe und mag, soweit die hässlichen Übermalungen ein Urteil zulassen, in der Figur des Kindes und dem Kopf der Madonna eine eigenhändige Arbeit sein. Sehr fein besonders die Beobachtung der durch das Hemd des Kindes durchscheinenden Hautfarbe und da, wo der rechte Ärmel vor dem blauen Gewand steht, der bläuliche Schimmer als Folge des andersfarbigen Hintergrundes.

37b) Museo Brignole Sale. Genua.
Gilt im Museum als Memling. Ist in der Kleinmannschen Publikation als Gerard David und als im Museum zu Brüssel befindlich, also mit doppeltem Irrtum, publiziert. Sehr schwache, genaue Wiederholung von 37a. Hinzugekommen ist der Strahlennimbus des Christkindes. Ausserdem ist die Tafel zu ihrer ursprünglich, dem Original entsprechenden Grösse seitlich um je 3, oben um ca 7 cm angestückt. Die Hand des schwächeren Kopisten verrät sich besonders in dem körperlos flächig behandelten Haar der Madonna und in der ganz oberflächlich behandelten Landschaft, besonders in den angestückten Teilen.

37c. Museum. Strassburg. No. 53a. 40:32.
Gilt im Museum als Werk eines Nachfolgers von Gerard David. Nach Friedländer im Stil der Spätzeit Davids [1]). Nach Hulin mit Recht als Werkstättenarbeit bezeichnet [2]); eine Werkstättenarbeit vorzüglicher Qualität.
Die Komposition ist etwas verändert. Der Kredenzschrank links ist etwas tiefer geworden. Darauf steht eine strohumflochtene Kanne. Das Fensterbrett ist verändert; der Korb fortgefallen. Das Kind hat den Kopf erhoben und blickt zum Bild heraus. Die Landschaft völlig verändert, kehrt dann auf No. 40 genau so wieder. Auch in dem Typus der Madonna mit den auffallend kleinen Augen, sowie in dem leicht braunvioletten Kopftuch, die grösste Ähnlichkeit mit jenem Bild.

38. Anbetung der Könige.

National Gallery. London. No. 1079. 58:51.
Katalogisiert als „Flemish". War bis 1880 in der Sammlung Green in Hadley in England. Dort sah es Waagen, der die Beziehungen zum Meister der Taufe Christi in Brügge schon richtig erkannt hat [3]). Geht in der Komposition und in Teilen der Ausführung auf den Meister selbst zurück. Im übrigen vorzügliche und charakteristische Arbeit aus der Werkstätte des Meisters, wie schon Hulin erkannt hat [4]).
Die Komposition ist eine gelockerte Abwandlung und Vereinigung der beiden Kompositionen der Anbetungen in München und Brüssel.
Der Typus der Madonna ist identisch mit No. 73. c. und kehrt dann in No. 40 noch einmal genau so wieder. Der sehr feine, in der Reproduktion kaum noch sichtbare Strahlennimbus

[1]) Br. A. S. 22. No. 209.
[2]) C. Cr. No. 209.
[3]) [illegible]
[4]) C. Cr. No 343 Abs. 4.



ADONNA, DEM KIND DIE SUPPE REICHEND. SAMMLUNG R. TRAUMANN, MADRID. GRAVÜRE. PHOT. CANOVAS.



von Mutter und Kind ist charakteristisch für die Periode. Die wunderbare Behandlung des zweierlei Blau in der Gewandung der Maria, die Durchsichtigkeit der Schatten in der Modellierung ihres Kopfes, das, im Unterschied z. B. zu 37. c. und 40 zart bläulich weisse Kopftuch und das gleichfarbige Leintuch, darauf das Christkind sitzt, sind Merkmale, die durchaus für eigenhändige Ausführung der Hauptgruppe sprechen. Dagegen deutet die wollige, massige Haarbehandlung aller männlichen Figuren, die Behandlung des Inkarnats mit elfenbeinartig aufgehöhten Lichtern und die verblasene, ungenaue Wiedergabe des so oft schon gegebenen roten Brokatstoffs in dem Gewande des Mohrenkönigs, auf die Hand eines dem Meister sehr nahestehenden Gehülfen, dessen Hand an bestimmten und zwar vorwiegend landschaftlichen Merkmalen leicht kenntlich ist und dem, ausschliesslich offenbar unter der speziellen Anleitung des Meisters, die Ausführung von dessen Entwürfen und die Vollendung der vom Meister angelegten Bilder oblag [1]). Da die Behandlung der architektonischen und landschaftlichen Teile unserer Tafel zu den sorgfältigsten gehört innerhalb der Gruppe der auf diesem Wege zustande gekommenen Bilder, so werden diese Merkmale am besten hier ein für allemal zusammengestellt werden.

In der Gestaltung der Bauwerke kommt bei glatter, geleckter Behandlung des Mauerwerks ein trocken registrierender Schematismus zum Ausdruck, der die einzelnen Mauerzinnen, die einzelnen Bausteine abzuzählen scheint. Auf den Bauten der hintersten Ferne liegt ausnahmslos ein glatt und glasig behandeltes feines rosa Licht.

Die gleiche Neigung zum Schematismus zeigt sich, bei feinster Detailausführung, in der Landschaft. Zwar ist in ihr der Geist des Meisters noch lebendig, die Liebe zur Einzelform, zur Individualisierung des einzelnen Baumes, der einzelnen Pflanze. Mit Vorliebe kommen dessen Lieblingsbäume zur Darstellung, die Rotbuche, der Maronenbaum, und immer in sorgfältigster Ausführung ihrer charakteristischen Wachstums- und Blattstruktur. In keinem der eigentlichen Schulwerke hat sich diese Tradition so lebendig erhalten. Aber die Ausführung zeigt, besonders nach der Seite der farbigen Behandlung hin, eine Neigung zur Starre in der Anwendung der vom Meister gelehrten und überlieferten Prinzipien, die dessen lebendig bewegtes Landschaftsbild der landschaftlichen Formel nähert. Der Vordergrund zeigt Blattpflanzen, die nicht, wie beim Meister selbst, in das Ganze des Landschaftsbildes linear und koloristisch eingehen, die vielmehr, einzeln gestellt, durch ihre relativ grossen und anspruchsvollen Formen [2]) und durch ihre eintönig dunkelbraune Färbung ein Sonderdasein führen, ohne notwendigen Zusammenhang mit dem Landschaftsganzen. Der landschaftliche Vordergrund ist von einem einfarbigen, lichten, harten Gelbgrau. Für die dann folgenden landschaftlichen Gründe über lichtes Grünblau zu lichtem Blau hin ist es charakteristisch, dass die farbige Staffelung nicht, wie beim Meister selbst, alle Elemente der einzelnen Staffel gleichmässig umfasst. Vielmehr führen die Einzelpflanzen, soweit sie in die Tiefe hineingeführt werden und bis in den grünblauen Mittelgrund hinein (No. 38 und 41) ihr braunes Sonderdasein, und im Hintergrunde stehen auf den blauen Bergen dunkelgrüne Bäume, für die als

[1]) Die Buchstaben A. W. auf der Tasche des Mohrenkönigs haben vermutlich keine andere, als eine rein ornamentale Bedeutung.

[2]) vgl. besonders auf der Transfiguration No. 36, wo die Blattpflanzen ganz ungewöhnliche Proportionen annehmen.

besonders charakteristische Signatur noch tüpfelnd aufgesetzte braungelbe Lichter zu nennen sind. Der so braungelb getüpfelte dunkelgrüne Baum auf grünblauer Wiese ist nirgends charakteristischer, als auf unserer Anbetung in dem Baum, der hinter dem turmartigen Bau links vor dem ersten Giebelhaus sichtbar wird. Auch die Büsche, die das Stück blauer Wiese umgeben, sind von dem gleich behandelten Grün. — Schliesslich lässt auch die Verwertung der vom Meister so oft gebrachten Streifenwolken die gleiche Neigung zum Schematismus erkennen.

Keiner der Nachfolger Davids ist dem Meister so nahe gekommen, als dieser an sich unselbständige Gehilfe, dessen Jugendbild vielleicht in dem Selbstporträt des Stammbaums Jesse zu erkennen ist und dessen Hand in der grossen Mehrzahl der aus der letzten Periode stammenden Bilder als die ergänzende und ausführende kenntlich wird. Seine Technik steht der des Meisters so nahe, dass eine genaue Scheidung im einzelnen, wo die eigenhändige Arbeit des Meisters aufhört, wo die ergänzende des Gehülfen einsetzt, nicht immer möglich, zudem aber unentbehrlich ist, da eine selbständige künstlerische Bedeutung diesem Werkstättenmeister nicht zukommt.

39. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.

Sammlung R. Kann. Paris. 41:41.

Zuerst von Bode [1]), dann von Michel [2]) als Gerard David erwähnt. Eines der liebenswürdigsten Werke des Meisters, wenn auch nicht durchweg von eigener Ausführung. Der Typus von Madonna und Kind ist eine leichte Abwandlung, eine weichere Behandlung der Köpfe auf No. 37. Wie auf No. 38 verrät die feine Behandlung des zweierlei Blau in der Gewandung der Maria und die wunderbare Modellierung der Köpfe und Hände, des Meisters eigene Hand.

Dabei wird der Einfluss, den Massys auf ihn ausgeübt hat, immer deutlicher. Die Modellierung der Gesichter zeigt nicht mehr den scharfen Kontrast von Hell und Dunkel, sondern vollzieht sich, in Anlehnung an Massys, mehr im Licht. Die Behandlung des Haares wird wolliger, massiger.

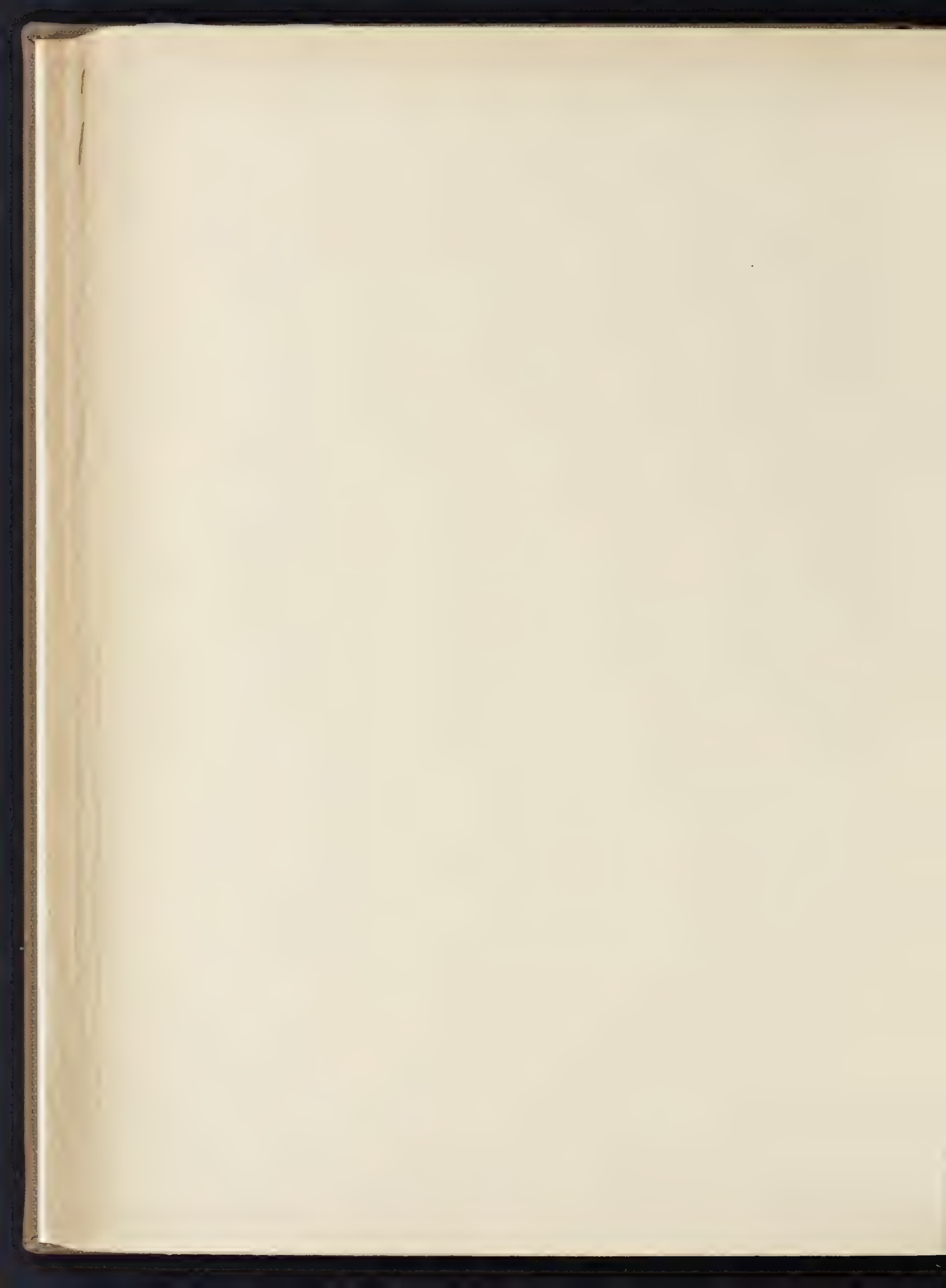
Besonders grossartig und allein des Meisters würdig ist der Fall der Gewandung.

Meisterhaft auch die Figur des Joseph; wie die Bewegung des Herabschlagens der Maronen den ganzen Körper ergreift, wie das rechte Bein die Last des Körpers trägt und der linke Fuss leicht angehoben ist. Eine so einheitlich bewegte, in momentaner Bewegung erfasste Figur hat David vor seiner Reise nach Antwerpen nicht geschaffen. Auf den Antwerpener Einfluss auch deutet die der symbolischen Bedeutung entkleidete Verwertung der Traube hin. Und weiter noch die Aufhellung der Farben, die sich freilich ganz im Sinne des Meisters selbst vollzieht. Das ganze Bild ist in ein lichtes Blau getaucht, mit der tiefsten Note in dem Gewand der Maria, darüber dann dem lichtgraublauen Mantel, weiter dem Blau der Felsen und der blau verdämmernden Ferne. Auch Joseph ist blau in blau gekleidet. Es ist wie

[1]) Sammlung Kann. Wien 1900 S. XXX.
[2]) Gazette des Beaux Arts 1901. S. 498.



NBETUNG DER KONIGE. NATIONAL-GALLERY, LONDON. LICHTDRUCK PHOT. FRANZ HANFSTÄNGL, MÜNCHEN.





No. 39. RUHE AUF DER FLUCHT. SAMMLUNG R. KANN. PARIS.

eine lichte und ins Freie verlegte Abwandlung der Sigmaringer Symphonie in Blau. Die sehr fein aufgetragenen goldenen Strahlennimben von Mutter und Kind, auf der Reproduktion nicht mehr sichtbar, geben diesem Bau eine besondere Intensität. Auch hier die feine Beobachtung der durch das Hemd des Christkinds durchscheinenden verschiedenen Farben. Die wunderbar und bis in die letzten Einzelheiten voller Liebe und Sorgfalt ausgeführte Landschaft stammt in der ganzen Anlage, in der räumlichen Anordnung, und der Raumeinheit von Mensch und Natur, vom Meister selbst her. Die eigentliche Ausführung aber lässt die unter No. 38 zusammengestellten Merkmale erkennen.

Die Komposition, die mit dem geheiligten Vorgang zugleich das Ideal eines reinmenschlich intimen Familienlebens vor Augen führt, und in der jeder einen Teil seiner eigenen menschlichen Beziehungen in idealisierter Form verkörpert finden konnte, hat sich — im Anschluss

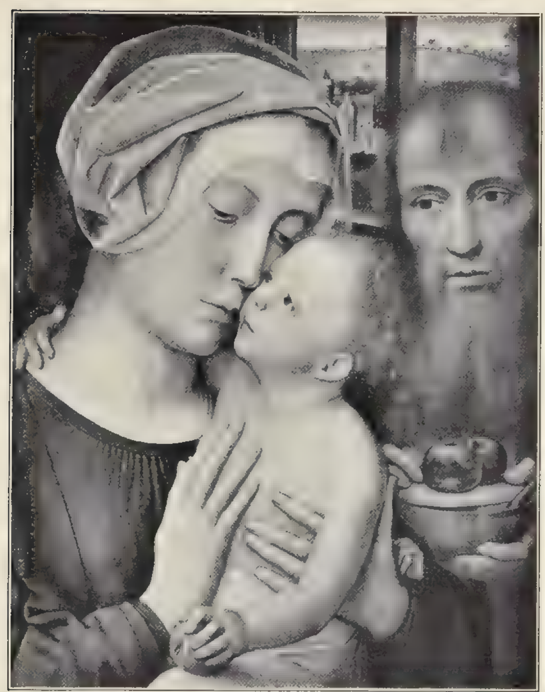
auch an No. 24 — durch die ganze Schule hin lebendig erhalten. Nahezu ausnahmslos kehrt auch der kleine Reisekorb wieder. Die Darstellung war so beliebt, dass sie Patinir in Antwerpen aufnimmt[1]) und dass sie sich dort bis zum jüngeren Jan Brueghel, also bis in das 17. Jahrhundert hinein lebendig erhalten hat[2]).

Eine veränderte Werkstättenwiederholung.
39a) Museum. Lissabon. 62:41 ½. Von Justi[3]) als Schulbild Davids erwähnt. Schlecht erhalten. Die plumpen, rohen Heiligenscheine sind nachträglich in Portugal hineingemalt. Besonders plump auf der Mütze Josephs aufgetragen. Die Madonna sitzt auf ähnlicher Felsplatte, wie auf No. 24 und 39, im Begriff dem Kinde, das sie auf dem rechten Unterarm trägt, die Brust zu reichen, nach der sie wie auf No. 24 mit der linken Hand greift. Landschaft stark verändert. Rechts an Stelle des Maronenbaums ein vertikal abfallender Felsen; links der weidende Esel. Dahinter Ausblick auf burggekrönten Berg. Aus der Felsenwand heraus wächst ein Busch, von dem Joseph in einer Haltung ähnlich wie auf No. 39, Beeren pflückt.

40. Heilige Familie.

Sammlung Martin Le Roy. Paris. 41:30.
Die Tafel gilt seit der Brügger Leihausstellung, wo sie noch unter dem Namen von Massys ausgestellt war, als Original von Gerard David[4]). Sie ist indessen durchweg nicht eigenhändig und rührt nur in der unter dem unmittelbaren Einfluss von Massys entstandenen Anlage oder in einem inzwischen verlorenen Original von dem Meister selbst her. Der Typus der Madonna ganz im Geist des Davidschen Typus der Periode.
Der Meister selbst indessen macht sich solcher Verzeichnung der zu kleinen Augen nicht schuldig. Der Typus des Kindes mit der sehr langen Oberlippe ungewöhnlich für den Meister selbst. Die korrekt gezeichneten, aber schwächlichen Hände der Madonna und die verzeichnete linke Hand des Christkindes sprechen ebenfalls gegen eigenhändige Ausführung. Der Typus des Joseph von Nr. 36 und 38 her bekannt. Die allzufein strichelnde Haarbehandlung bei der Madonna ganz wie auf 37c; die wollige Haar- und Bartbehandlung des Joseph wie auf 36 und 38. Auch die tiefrotbraune Inkarnatfarbe des Joseph fällt völlig aus dem sonstigen Werk des Meisters heraus und gegenüber dem lichten Weissblau, das der Meister sonst in den Kopftüchern der Madonna zur Geltung bringt, fällt die trübere, mehr ins Bräunliche spielende Farbe des Kopftuchs als abweichend und als übereinstimmend mit Nr. 37c auf.

[1]) Vgl. Patinir, Prado No. 479; und vor allem die mit unserer Tafel nah verwandte Darstellung in der Sammlung von Kaufmann in Berlin (No. 200 der Brügger Ausstellung).
[2]) Vgl. z. B. No. 918 Wien, wo selbst im Typus der Madonna und im Strahlenkranz noch leichte Anklänge an David sich finden.
[3]) Zeitschrift f. Bildende Kunst. 86. S. 138 ff.
[4]) Friedländer. Br. A. S. 23 No. 343. Hulin. C. Cr. No. 343 „de la main de G. D. D'autre part rapports étroits avec les produits de l'atelier".



No. 40. HEILIGE FAMILIE. SAMMLUNG MARTIN LE ROY. PARIS.

Die Landschaft wiederholt jene der eben genannten Bilder auf das genaueste und weist, wie diese, alle die unter Nr. 38 zusammengestellten Merkmale auf.

Wiederholungen:
40a) Sammlung Clemens. München. 47:38.
Hauptgruppe identisch; Fensterpfosten und Fensterausblick verändert; mit phantastischer Renaissancearchitektur, wie sie im Anschluss an die Kunstübung in Antwerpen besonders von A. Isenbrandt und in dessen Werkstätte gebracht wird. Auf diesen Entstehungsherd weisen auch die scharf aufgesetzten Elfenbeintöne des Inkarnats hin. Gute Arbeit aus der Werkstätte Isenbrandts.

40b) Schleissheim. 54:41.
Identische Wiederholung der Hauptgruppe von 40a. Links hinter Kopf Madonna eine brennende, aber nicht leuchtende Kerze. Ausblick auf weite Landschaft im Antwerpener Charakter. Gute Arbeit aus der Werkstätte Isenbrandts.

41. Beweinung unter dem Kreuz.

National Gallery. London. No. 1078. 62:61.
Mit Nr. 38 zusammen bis 1880 im Besitz des Herrn Green in Hadley in England, wo es Waagen sah und ebenso wie Nr. 38 zu Gerard David in Beziehung setzte[1]). Katalogisiert als „Flemisch". Bedeutende Komposition des Meisters aus der letzten Periode.
Zum erstenmal zeigt sich darin die durch den Antwerpener Einfluss verlebendigte Bewegung als ein Faktor, der das Bildganze ergreift und den linearen inneren Zusammenschluss in einem Masse herbeiführt, wie es bisher bei David unbekannt gewesen war. Das von den Figuren gebildete, flache, in die Tiefe gestaffelte Dreieck ist schon von früheren Kompositionen her bekannt. Neu aber ist es, dass alle Bewegungen auf das eine Zentrum des Leichnams Christi hin orientiert sind und dass damit eine innige Verschränkung, eine sinnenfällige Zusammengehörigkeit und Gemeinschaft der Figuren herbeigeführt ist, von der allein noch die hinter Magdalena knieende weibliche Heilige ausgeschlossen bleibt. Dieser Zusammenschluss, diese Einheitlichkeit der Bewegungsantriebe findet sich so bei Massys in seiner bekannten Darstellung des gleichen Vorgangs. Während in dem neuen, und in Antwerpen unbekannten Motiv, die Zentralfigur der Gruppe nahezu voll in der Verkürzung zu geben, der holländische Einschlag bemerkbar wird. Die Vorbilder zu solcher Anordnung einer Figurengruppe um eine in die Verkürzung gestellte Mittelfigur als Zentrum des Raumgebildes findet sich in den Lazaruserweckungen von Ouwater und Geertgen in Berlin und im Louvre, weiter auch auf Nr. 1. Der eingehende und bis auf jede bestimmende Linie und jeden Einzelausdruck hin verfolgte Vergleich zwischen dieser Darstellung und den Darstellungen des gleichen Vorgangs von Geertgen in Wien und Massys in Antwerpen, lehrt am deutlichsten, welche Elemente der holländischen Tradition, insbesondere in der geistigen Isolierung einzelner Figuren, noch lebendig sind und wie weit andererseits der Einschlag der neuen Zeit seine Wirkung erkennen lässt[2]).

[1]) a. a. O.
[2]) Die Stelle in den Meditationen des Bonaventura (Kap. LXXXII a. a. O.), auf die diese und alle verwandten Darstellungen zurückgehen, von ganz besonderer Schönheit. Es heisst da, zunächst von Magdalena: .... „Wie gern hätte sie den ganzen Leib gewaschen und gesalbt und wohl bereitet. Aber weder ist es dazu die Zeit noch die Gelegenheit. So tut sie, was sie kann, und wäscht wenigstens die Füsse mit ihren Tränen, und trocknet sie sogleich ab und umschlingt sie und küsst sie und wickelt sie ein und bereitet sie so gut wie sie es nur weiss und kann. Und nachdem so der Körper des Herrn bereitet war ..... und die Herrin sieht, dass sie nicht länger säumen dürfen, *da legt sie ihr Antlitz über das Antlitz ihres geliebten Sohnes,* und spricht also: Mein Sohn, in meinem Schoss halte ich Dich nach Deinem Tode. Wie hart ist die Trennung, die Dein Tod herbeiführt; wie lieblich und sanft war zwischen uns der Verkehr. Ohne Streit und Leid lebten wir zusammen. Treulich, o mein Sohn, habe ich Dir gedient, so wie Du mir. Aber in diesem Deinem Schmerzenskampf hat Dein Vater es nicht gewollt, Dir zu helfen, und ich habe es nicht gekonnt. Du hasst Dich selbst verlassen um Deiner Liebe willen zu den Menschen, die Du hast erlösen wollen. Hart und schwer ist sie erkauft jene Erlösung, über die ich mich freue um des Heiles der Menschheit willen... Unsere Gemeinschaft aber ist nun zerrissen und es gilt, o mein Sohn, dass Du und ich nun uns trennen. Ich will nun gehen, will zum Grabe Dich geleiten; ich Deine Mutter tief von dem Schmerze gebeugt. Wohin aber soll dann ich mich wenden? Wo dann soll ich verweilen? Ohne Dich, wie soll ich da leben? Dass ich mit Dir doch begraben sein könnte, dass wo Du bist ich mit Dir sei. Und kann ich den Leib nicht begraben mit Dir, so will ich im Geiste doch bei Dir sein. Meine Seele will ich begraben mit Deinem Leib. Dir sei sie geweiht, Deiner Obhut empfohlen. Wie ist diese Trennung von Dir so weh! — Und mit ihren heissen Tränen wäscht sie das Antlitz ihres Sohnes weit besser, als Magdalena die Füsse. Und sie trocknet sein Antlitz ab und küsst ihm Mund und Augen und wickelt sein Antlitz in ein Schweisstuch...



BEWEINUNG. NATIONAL-GALLERY, LONDON. LICHTDRUCK. PHOT. FRANZ HANFSTÄNGL, MÜNCHEN.



Die herrlich angelegte Landschaft ganz im Geist der reifsten Schöpfungen des Meisters.

Weder für die Figurengruppe noch für die Landschaft ist die Ausführung indessen eigenhändig. Letztere weist alle die bei No. 38 zusammengestellten Merkmale auf. Was die Figuren anlangt, so deuten zunächst die leicht vertriebenen Elfenbeintöne in den Inkarnatlichtern auf eine andere Hand, als die des Meisters selbst. Die Modellierung der Köpfe von der gleichen, etwas verblasenen, knochenlosen Weiche, wie auf No. 38, bei stärkster und engster Anlehnung an die Davidschen Typen [1]). Insbesondere der Christustypus kam auf der Genueser Kreuzigung und sonst mehrfach vor. Am stärksten und völlig überzeugend spricht gegen die eigenhändige Ausführung die durchaus unzulängliche Modellierung des Körpers Christi. Man braucht nur diesen Christus mit der gleichfalls in der Verkürzung gegebenen Christusgestalt auf der Kreuzabnahme Carvallo zu vergleichen, um die ganze Distanz zwischen einer eigenhändigen und einer Werkstättenausführung zu ermessen [2]). Eine gleiche Distanz trennt das wunderbare Weiss des Leichentuchs auf No. 41 von dem schmutzigen, plumpen Grauweiss des Leintuchs auf unserer Tafel.



No. 41 a PIETÀ. EREMITAGE. ST. PETERSBURG.

Im Anschluss an die Tafel findet eine Reihe kleiner Tafeln hier Erwähnung, mit der meist eng umgrenzten Komposition der Pietà, die, *sämtlich nicht eigenhändig*, vermutlich auf die Mittelgruppe unserer Darstellung, möglicherweise auf ein anderes und dann nah verwandtes Original des Meisters zurückgehen.



No. 41 c. PIETÀ. SAMMLUNG PACULLY. PARIS.

[1]) Auf dem Kopfschmuck der Magdalena die Buchstaben M A wohl als die Anfangsbuchstaben ihres Namens.

[2]) Ebensogut kann es sich natürlich um eine Kopie nach einem verlorenen Original des Meisters handeln.



No. 41 d. PIETÀ. SAMMLUNG VON KAUFMANN. BERLIN.

41 a) Pietà: Ermitage: Petersburg. No. 458. 16:12. Oben abgerundet. Von Waagen als G. David bestimmt und als solcher katalogisiert. Die schöne Tafel, die in einer dem Londoner Bild verwandten Anordnung Kopf und Brust Christi und der Gottesmutter zeigt, steht, besonders auch im Typus des Herrn, weiter aber auch in der ganzen Ausführung, dem Meister sehr nahe und gehört zu den besten Werkstattarbeiten. Die kleine Tafel ist von einer grösseren umrahmt, auf der eine reiche Blumenguirlande als Umrahmung der Darstellung angebracht ist; diese ist im 17. Jahrhundert entstanden.

41 b) Pietà. 11:9. Kam als L. v. Leyden auf der Auktion Fondi in Neapel 1895 vor, als Flügel eines kleinen Diptychons. Der andere Flügel stellte die Madonna in Halbfigur mit Kind dar. Komposition nahezu identisch mit 41a, nur dass links neben dem Kopf Christi der jugendliche Kopf des Johannes sichtbar wird, dessen Typus dem des Joseph von Arimathia auf No. 41 völlig gleicht. Die Darstellung ist mir nur aus einer Reproduktion bekannt, die ich der Freundlichkeit von Hulin verdanke. Wo ist das Bild heute?

41 c) Pietà. Sammlung Pacully. Paris. 20:18. Aus Spanien erworben. Auf der Brügger Ausstellung als G. David anerkannt [1]). Feine, minutiös ausgeführte, im engsten Anschluss an

[1]) Friedländer. Br. A. S. 22. Nr. 218. Hulin. C. Cr. No. 218. „G. David, *ou son atelier.*“

David entstandene, aber nicht eigenhändige Tafel. Die Komposition ist noch enger umgrenzt, als bei 41a und zeigt nur — im Gegensinn — die beiden Köpfe. Die Behandlung von Kopf und Barthaar Christi, sowie der Augenbrauen und Wimpern, weicht in der sorgfältig jedes Haar registrierenden Ausführung, insbesondere auch in der kurzen, straffen Wellung, von allen ähnlichen Erscheinungen bei David, oder seiner Schule ab. Auch die kurzen, gedrungenen Hände der Maria ganz ungewöhnlich; ebenso die Tränen auf ihrer Wange. Man wird an spanische Holzschnitzereien erinnert. Wahrscheinlich eine in Spanien entstandene Kopie nach einem verlorenen Original, das wir noch eines Tages in Spanien auftauchen zu sehen hoffen dürfen.

41 d) Pietà. Sammlung von Kaufmann. Berlin. 33:33. Im Katalog unter No. 10 als G. David aufgeführt. Die Komposition der Maria mit dem Leichnam Christi, in ganzer Figur am Fuss des Kreuzstammes, der Mittelgruppe unserer Tafel nahe verwandt, im Gegensinne gegeben. Die Landschaft nicht sehr kräftig, zeigt die bei No. 38 zusammengestellten Merkmale.

41 e) Pietà. Sammlung Johnson. Philadelphia. ca. 23:10. Wiederholung der Gruppe von Christus und Maria aus No. 41 in ganzer Figur. Dahinter wird Johannes sichtbar, der dem Herrn die Hand auf das Haupt legt. Rechts hinter Maria die klagende Magdalena. Bäume und Felsen als Hintergrund. Von Martin Conway laut brieflicher Mitteilung des Mr. Johnson als Isenbrandt angesprochen. Soweit die Photographie ein Urteil zulässt: gutes Werkstättenbild Isenbrandts.

41 f) Triptychon. Spanien. Mittelteil. Beweinung unter dem Kreuz. Wunderbar geschlossene, innerlich verbundene Komposition, die die Komposition von No. 13 im Sinne von No. 41 und in offenbarer Abhängigkeit von Massys umgestaltet. Schlecht erhalten, mir nur aus schlechter Kopie bekannt, deren Kenntnis ich der Güte von Hulin danke. Soweit diese Photographie ein Urteil zulässt: getreue und gute Kopie nach einem bedeutenden Werk des Meisters aus dessen letzten Jahren, noch ohne den in die Verkürzung gestellten Leichnam Christi, wie auf No. 41, sonst aber im Geist dieser Komposition (Flügel: Johannes der Täufer und Franz von Assisi).

42. Gethsemane.

Museum Strassburg. Nr. 53b. 43:29,3.
Erworben aus dem Nachlass der Fürstin Hohenlohe-Schillingsfürst. Im Jahre 1825 in Petersburg von Holz auf Leinwand übertragen.
Katalogisiert als Pseudo-Mostert. Charakteristisches vorzügliches Werk aus der Werkstätte, das auf ein verlorenes Original Davids selbst zurückgeht. Die Behandlung der interessanten Komposition ist in einzelnen Teilen so gut, dass der Gedanke an ein eigenhändiges Werk des Meisters immer wieder aufkommt. Für die Eigenhändigkeit spricht vor allem die meisterhafte Behandlung der Laubmasse hinter dem knieenden Christus, ferner die feine Silhouettierung der Bäume am Horizont gegen den lichtverdämmernden Himmel wie auf No. 34 und 35. Doch werden diese Erscheinungen auf das Konto des schon mehrfach charakterisierten, hier



No. 42. GETHSEMANE. MUSEUM. STRASSBURG.

getreulich kopierenden Werkstättenmeisters zu setzen sein, an den dann ganz besonders die isoliert gestellten, zu gross geratenen Vordergrundpflanzen erinnern. Die eigenhändige Arbeit müsste sich in erster Linie im Kopf Christi dokumentieren. Gerade da aber zeigt sich in der für den Meister selbst zu schwachen, verblasenen Modellierung, in den rotbraunen Schatten und in der allzu feinen, durchsichtigen Behandlung des Haares die Hand des Kopisten. Die Hände zeigen die feinen Elfenbeintöne im Licht, wie auf No. 38 etc. Die linke Hand scheint, selbst noch auf der Reproduktion, in die gleiche Sehebene gerückt zu sein, wie die rechte; die Hände scheinen also nicht vor, sondern hintereinander zu stehen. Solche Dinge kommen beim Meister selbst nicht vor. Wie der Kopf des Herrn als heller Punkt vor die dunkle Laubwand gestellt ist, das begegnet schon wiederholt in den Werken aus der Reifezeit (No. 23, 24a etc.). Dagegen weist die nahezu senkrecht in die Tiefe gestellte Figur des dem

Herrn nächsten schlafenden Petrus, in unsere Periode (No. 41 und 43) und lässt in der Kühnheit solcher Anordnung — nicht Ausführung — die Hand des Meisters selbst erkennen. Das Steingraublau des Gewandes Christi ganz im Sinn der Gewandung Mariä auf No. 38 und 39. Am eindrucksvollsten ist der in grossen Linien und Massen modellierte Kopf des in Weiss gekleideten Johannes, der in der Art der summarischen, nur das Wesentliche betonenden Behandlung an die besten Köpfe auf No. 43 erinnert. Andererseits zeigt die Behandlung des schmutziggrau geschatteten weissen Mantels die Distanz von einem Bild, wie der Kreuzabnahme Carvallo, wo gerade die verschiedenen Valeurs von Weiss in dem Leichentuch Christi solche Meisterhand aufweisen. Jenes Weiss lässt eine Ahnung aufkommen von der vollendeten Schönheit des leider verschollenen Originals zu dem Strassburger Bild.
Für den Pseudomostert (Isenbrandt) ist selbst bei Annahme textueller Kopie die Ausführung zu fein. Solche Feinheit in Behandlung der Landschaft hat Isenbrandt selbst in No. 25b, wo eine Kopie von ihm nach David vorliegt, nicht erreicht.

Das schwache, in Antwerpen um 1530 entstandene, im klassischen Bilderschatz No. 1167 als Patinir publizierte Bild der Sammlung Röhrer in München steht mit der Davidschen Darstellung noch in losem Zusammenhang.

43. Kreuzabnahme.

Sammlung Carvallo. Paris. 37:27.
Erworben im Jahre 1902 mit der ganzen Sammlung Alava in Sevilla. Bisher unveröffentlicht[1]).
Hauptwerk des Meisters aus seiner letzten Periode. Bis auf die Figur des rechts unten stehenden Joseph von Arimathia durchaus eigenhändig[2]).
Die meisterhafte Komposition lässt erkennen, wie stark der neue Geist inzwischen auf den Meister gewirkt hat. Die lineare innere Verschränkung durch die auf ein Zentrum bezogenen Bewegungen war schon auf No. 41 zum Ausdruck gekommen. Daneben aber zeigt die strenge und steile Dreieckskomposition der Hauptgruppe, dass der Meister, ebenfalls wohl in Antwerpen, italienische Kompositionen, wenn auch indirekt, kennen gelernt und auf sich hatte wirken lassen. Die alte Holländische Tradition, die in der streng horizontalen Anordnung der Köpfe von Johannes und Magdalena und in deren geistiger Isolierung noch lebendig ist, hat der Meister nie so stark durchbrochen, als hier. Hätte die weitere Entwicklung an solche, wie bei Massys im Sinne der Tradition verarbeitete, Umgestaltung der fremden Stilelemente angeknüpft, so stünden die folgenden Jahrzehnte der Flämischen Malerei weniger unter dem Zeichen einer rein imitatorischen Übernahme der italienischen Vorbilder.

[1]) Die Sammlung wird zurzeit im Burlington Magazine veröffentlicht (erster Artikel: Novemberheft 1904). Inzwischen ist daselbst auch die Kreuzabnahme publiziert worden.
[2]) Der Kopf ist nicht übermalt, wie die Reproduktion zuerst glauben lässt, sondern offenbar von Gehilfenhand fertiggestellt. Ich verdanke die erste Kenntnis des Bildes einer Photographie (Giraudon), die ich bei Hulin sah. Dieser hat inzwischen ebenfalls die Tafel selbst gesehen und spricht sich gleichfalls für eine, in allem wesentlichen, eigenhändige Arbeit des Meisters aus.

Die Ausführung zeigt die volle Sicherheit eines Meisters, der alle formale Gestaltung restlos beherrscht und aus solcher Meisterschaft heraus zu einer summarischeren, aber nie versagenden Behandlung der Einzelheiten übergeht. Darin liegt der entscheidende Unterschied zu den zwar vom Meister selbst entworfenen, aber in der Werkstätte ausgeführten Werken, wie No. 38 und 41. Dort alles minutiöser geworden, pedantischer, dabei nicht immer ganz sicher. Hier freier, grosszügiger, mit einer völligen Beherrschung der Ausdrucksmittel. Die Hals- und Schulterlinie Christi ist die schönste und freieste Linie, die David je gezogen hat. Der Kopf ist ganz der von Genua her bekannte; nur vereinfacht und im Ausdruck vertieft. Die Modellierung des Körpers mit den scharfen, sicher gezogenen Konturen, die Behandlung der Hände und Füsse von voller Meisterschaft. Welcher Kontrast in dem zarten Greifen der Hände der Gottesmutter und dem festen Griff des Nikodemus, wie er die Leiter umspannt. — Alle anderen Typen, besonders der des Johannes, sind hinreichend bekannt.
Die Koloristik hat eine neue Bereicherung erfahren in der Behandlung des Leinentuchs, das in mächtigem, ruhigem Fall mit seinem wunderbaren Weiss den Körper Christi umgibt und den so koloristisch gebildeten Helligkeitsakzent an die rechte Stelle setzt.
Die Landschaft zeigt ebenfalls, und besonders über die Berliner und Genueser Kreuzigungen hin, die gleiche Entwicklung zu weiter vermehrter Freiheit. Nichts von der Schablone wie bei No. 38 gekennzeichnet. Es ist die alte Davidsche Landschaft, nur summarischer und lockerer behandelt, als früher. Der gestaffelte Lichteinfall ganz analog dem auf der Genueser Kreuzigung.

Die Komposition hat sich in zwei weiteren Wiederholungen erhalten.
43a) Kreuzabnahme. Uffizien No. 846. 21:14. In der Galerie Suavio Lamberto genannt[1]). Gilt im Cicerone für Italien (S. 650) als Gerard David. Nahezu identische Schulwiederholung des Originals. Ebenfalls oben abgerundet. Nur die Figur der Magdalena ist an andere Stelle gerückt; ihr Kopf wird sichtbar unten zwischen der Leiter und der Gestalt des Joseph. Da sie mit vor dem Mund gefalteten Händen den Blick nach unten gerichtet hält, so liegt die Vermutung nahe, dass der Kopist den Kopf vielleicht von einer anderen Komposition her, z. B. einer Beweinung, übernommen hat. Christus hat Dornenkrone auf dem Haupt. Die schwache Modellierung des Körpers und das schmutzige Grauweiss des Leinentuchs lassen die ganze Distanz von dem Original erkennen.

43b) Kreuzabnahme. Früher in der Sammlung der Könige von Holland, dann in der Sammlung M. J. Dingwall in England. War 1857 auf der Manchester Exhibition ausgestellt. Dort sah es Burger[2]), der es als Gossart aufführt und der die Masse mit 5:4 Fuss = 150:120 angibt. Wagen setzt das Bild mit No. 38 und 41 zusammen[3]) zu dem Meister der Taufe Christi in Brügge in Beziehung. Auf der Ausstellung wurde es photographiert. Die Kenntnis dieser Photographie danke ich der Freundlichkeit von M. J. Friedländer, der dann weiter die Güte hatte, die Reproduktion der Photographie zu gestatten. Heutiger Besitzer unbekannt. Soweit

[1]) Inzwischen Gerard David genannt und mit der inzwischen ebenfalls auf Gerard David benannten Anbetung der Könige (No. 4) in der Sala Ugo van der Goes der Uffizien aufgestellt.
[2]) Trésors d'art en Angleterre S. 165.
[3]) Handbuch etc. I. S. 142.



Die Ausführung zeigt die volle Sicherheit eines Meisters, der alle formale Gestaltung restlos beherrscht und aus solcher Meisterschaft heraus zu einer summarischeren, aber nie versagenden Behandlung der Einzelheiten übergeht. Darin liegt der entscheidende Unterschied zu den zwar vom Meister selbst entworfenen, aber in der Werkstätte ausgeführten Werken, wie No. 38 und 41. Dort alles minutiöser geworden, pedantischer, dabei nicht immer ganz sicher. Hier freier, grosszügiger, mit einer völligen Beherrschung der Ausdrucksmittel. Die Hals- und Schulterlinie Christi ist die schönste und freieste Linie, die David je gezogen hat. Der Kopf ist ganz der von Genua her bekannte; nur vereinfacht und im Ausdruck vertieft. Die Modellierung des Körpers mit den scharfen, sicher gezogenen Konturen, die Behandlung der Hände und Füsse von voller Meisterschaft. Welcher Kontrast in dem zarten Greifen der Hände der Gottesmutter und dem festen Griff des Nikodemus, wie er die Leiter umspannt. — Alle anderen Typen, besonders der des Johannes, sind hinreichend bekannt.
Die Koloristik hat eine neue Bereicherung erfahren in der Behandlung des Leinentuchs, das in mächtigem, ruhigem Fall mit seinem wunderbaren Weiss den Körper Christi umgibt und den so koloristisch gebildeten Helligkeitsakzent an die rechte Stelle setzt.
Die Landschaft zeigt ebenfalls, und besonders über die Berliner und Genueser Kreuzigungen hin, die gleiche Entwicklung zu weiter vermehrter Freiheit. Nichts von der Schablone wie bei No. 38 gekennzeichnet. Es ist die alte Davidsche Landschaft, nur summarischer und lockerer behandelt, als früher. Der gestaffelte Lichteinfall ganz analog dem auf der Genueser Kreuzigung.

Die Komposition hat sich in zwei weiteren Wiederholungen erhalten.
43a) Kreuzabnahme. Uffizien No. 846. 21:14. In der Galerie Suavio Lamberto genannt[1]). Gilt im Cicerone für Italien (S. 650) als Gerard David. Nahezu identische Schulwiederholung des Originals. Ebenfalls oben abgerundet. Nur die Figur der Magdalena ist an andere Stelle gerückt; ihr Kopf wird sichtbar unten zwischen der Leiter und der Gestalt des Joseph. Da sie mit vor dem Mund gefalteten Händen den Blick nach unten gerichtet hält, so liegt die Vermutung nahe, dass der Kopist den Kopf vielleicht von einer anderen Komposition her, z. B. einer Beweinung, übernommen hat. Christus hat Dornenkrone auf dem Haupt. Die schwache Modellierung des Körpers und das schmutzige Grauweiss des Leinentuchs lassen die ganze Distanz von dem Original erkennen.

43b) Kreuzabnahme. Früher in der Sammlung der Könige von Holland, dann in der Sammlung M. J. Dingwall in England. War 1857 auf der Manchester Exhibition ausgestellt. Dort sah es Burger[2]), der es als Gossart aufführt und der die Masse mit 5:4 Fuss = 150:120 angibt. Wagen setzt das Bild mit No. 38 und 41 zusammen[3]) zu dem Meister der Taufe Christi in Brügge in Beziehung. Auf der Ausstellung wurde es photographiert. Die Kenntnis dieser Photographie danke ich der Freundlichkeit von M. J. Friedländer, der dann weiter die Güte hatte, die Reproduktion der Photographie zu gestatten. Heutiger Besitzer unbekannt. Soweit

[1]) Inzwischen Gerard David genannt und mit der inzwischen ebenfalls auf Gerard David benannten Anbetung der Könige (No. 4) in der Sala Ugo van der Goes der Uffizien aufgestellt.
[2]) Trésors d'art en Angleterre S. 165.
[3]) Handbuch etc. I. S. 142.



. KREUZABNAHME. SAMMLUNG CARVALLO, PARIS. GRAVÜRE. PHOT. GIRAUDON.





No. 43b. KREUZABNAHME. FRÜHER SAMMLUNG DINGWALL, ENGLAND.

die Photographie ein Urteil zulässt, ist die Tafel eine tüchtige Arbeit aus der Werkstätte und entweder in Anlehnung an die Tafel bei Carvallo, oder, was bei den grossen Verhältnissen wahrscheinlicher, in Anlehnung an ein verlorenes Original des Meisters entstanden. Die Figur des Joseph von Arimathia ganz ähnlich auf den Predellenbildern zu No. 31.



B. DIE SCHULE

VORBEMERKUNG

Die bedeutendsten Meister, deren Kunst den Einfluss Gerard Davids verrät, haben in Antwerpen den Schauplatz ihrer Wirksamkeit: Joachim Patinir, Jan Gossart, gen. Mabuse, und der „Meister der weiblichen Halbfiguren". Sie haben nur kurze Zeit unter seinem Einfluss gestanden und haben sich dann dahin gewendet, wo der Sinn für das Neue zu sprühendem Leben erwacht war. Dort haben sie sich zu künstlerischen Persönlichkeiten ausgewachsen, deren jede ihr selbständiges Gepräge trägt. Innerhalb der eigentlichen David-Schule ist daher für sie kein Platz.

In ihr sind nur die Werke der Brügger Meister zusammengestellt, die in Brügge auch dann noch weiter wirkten, als der unmittelbare Einfluss Davids nicht mehr über ihnen war und die dessen Tradition dort lebendig erhielten. Die Malerfamilie Claeis, in deren unbedeutenden Werken die Kunst Davids noch bis tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts nachklingt, wurde nicht mehr in das Bereich der Betrachtung gezogen. Keiner von ihnen wird unter den Augen des Meisters selbst noch gearbeitet haben.

Um das Material nicht allzusehr anschwellen zu lassen, ist von einer zusammenfassenden Bearbeitung der grossen Anzahl der in Anlehnung an David und seine Schule entstandenen Miniaturwerke, deren bekanntestes der Codex Grimani, vorerst Abstand genommen. Die beste Übersicht nach dem Stande der heutigen Forschung, und eine lehrreiche Würdigung gibt die ausgezeichnete Schrift von Kaemmerer in dem Textheft (S. 11—33) zu den bei Hofmann in Stuttgart erschienenen „Ahnenreihen aus dem Stammbaum des Portugiesischen Königshauses".

I.
ALBERT CORNELIS

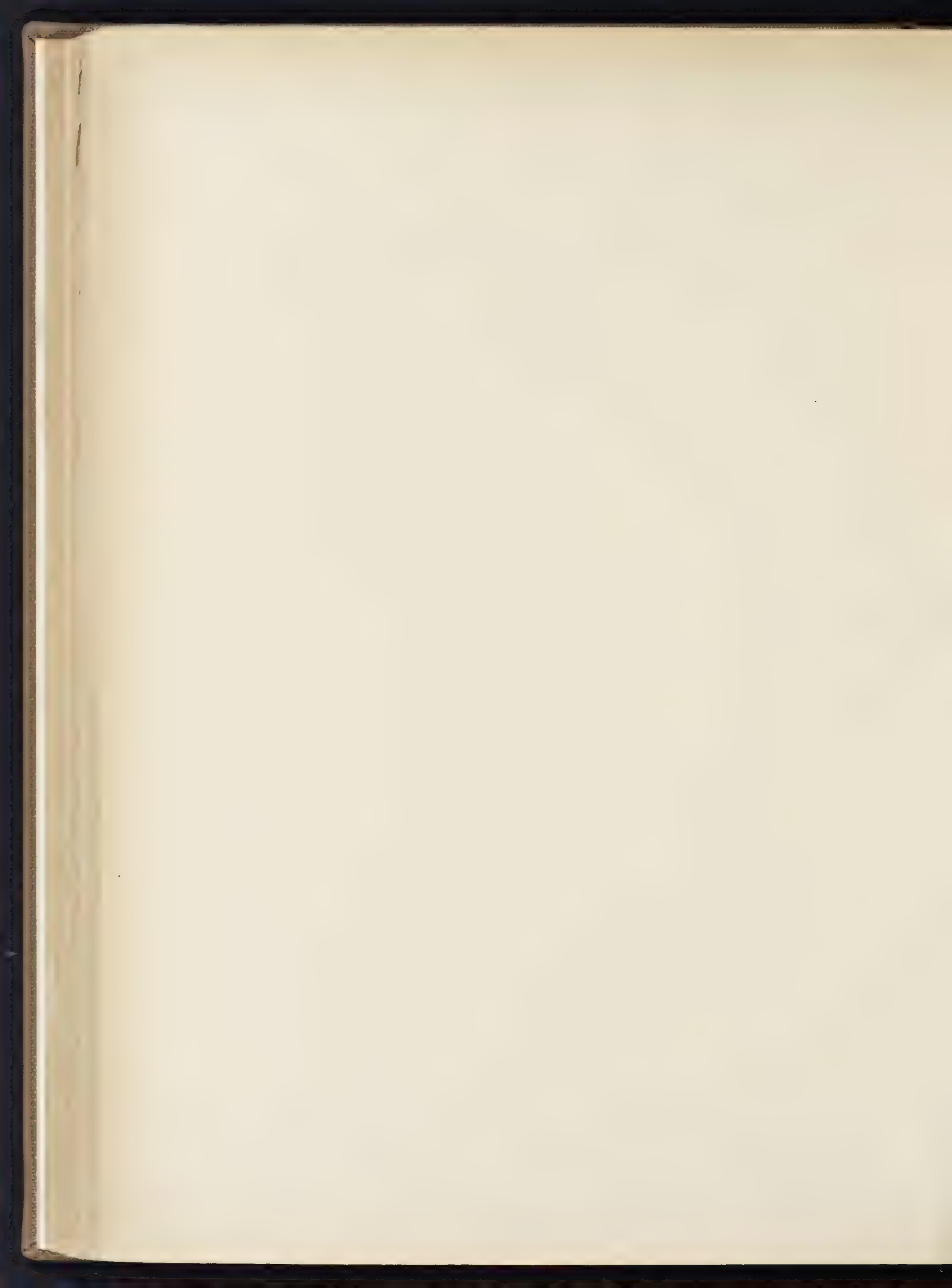
Der einzige Nachfolger Davids, über den die Urkunden nähere Daten bringen. Mitgeteilt von Weale Beffroi Bd. I. S. 1 ff. Im Jahre 1513 wird er gelegentlich eines Prozesses als Bürger und Einwohner der Stadt Brügge namhaft gemacht. Am 2. September 1518 wird er zweiter Geschworener der Lukasgilde. Verheiratet ist er mit einer Katharina de Gehe-

zelle aus Brügge. Der Ehe entstammen drei Kinder. In den Jahren 1515—1530 wird er unter den Malern aufgeführt, die an die Stadt einen Zins zahlen als Platzmiete für ihre Bilder gelegentlich des Bildermarktes, der in der Nähe der Franziskanerkirche im Januar und Mai eines jeden Jahres stattfand. — 1532 ist er gestorben. Das ist alles, was über seine Lebensdaten bekannt geworden ist.

No. 44. Krönung der Maria mit den neun Engelschören. St. Jacques, Brügge. 168:176. Mitteltafel eines Triptychons, dessen Flügel nicht erhalten sind. Der Altar war nach den von Weale a. a. O. mitgeteilten Urkunden von der Gilde des Heiligen Franz (Gilde der Scherer und Tuchwalker) für ihre Kapelle in der Jakobskirche dem Meister am 19. November 1517 in Auftrag gegeben. Cornelis hatte sich verpflichtet, „alle de naecten“ alle nackten Teile des Bildes, oder, wie es an anderer Stelle heisst, „de aenzichten“, die Gesichter; und ferner alle Hauptteile „'t principale werc“ „metter handt“, eigenhändig auszuführen. Das Triptychon sollte bis Ostern 1521 fertiggestellt sein, kam erst später zur Ablieferung. Darüber ist es dann zum Prozess zwischen dem Maler und seinen Auftraggebern gekommen und es sind jenem Vorhaltungen darüber gemacht worden, er habe fremde Mitarbeit in kontraktwidrigem Masse zugezogen und sei seinen Verpflichtungen betreffend Umfang der eigenhändigen Ausführung nicht streng nachgekommen.
In der Darstellung der neun Engelchöre um den Thron der Dreifaltigkeit und die gekrönte Maria hat sich der Meister, wie die Urkunde besagt, an einen aus dem Lateinischen übersetzten Text gehalten. Dieser Text ist leider nicht erhalten. Eine Untersuchung der Bedeutung der einzelnen Engelchöre führt hier zu weit. Zu vergleichen wäre insbesondere die aus dem 4. Jahrhundert stammende, vielfach (u. a. von Albertus Magnus) kommentierte Schrift De coelesti hierarchia, auf die Weale a. a. O. näher eingeht.
Auf dem Blatt, das der Engel links zunächst dem Erzengel Michael, in Händen hält, die Schrift: Item Albertus Cornelis. Item adam g . . . Item egidius . . . . Item lievin . . . . Item cornelis . . . . . Ausserdem viermal Item . . . . . In der Ecke links unten David mit Schriftrolle: adorate eum omnes angeli eius ps. XVI. Gegenüber der Prophet Ezechiel mit Schriftrolle: Benedicta glia domini de sancto loco suo Ezech. 3.
Die Typen zeigen, wie auch Weale hervorhebt, den nahen Zusammenhang mit Gerard David. Eigentümlich ist dem Meister der auffallend zugespitzte ganz kleine Mund. Im übrigen sind die Typen denen des Adrian Ysenbrandt ganz nahe verwandt. Auf diesen auch weist die Inkarnatbehandlung hin mit den elfenbeinartig aufgesetzten, glatten Lichtern. Ein naher — vielleicht Atelier — Zusammenhang steht ausser Zweifel. Möglicherweise hat Ysenbrandt an der Tafel mitgearbeitet.
Die Gesamtfärbung ist sehr viel lichter, als sonst in der Schule, besonders auch lichter, als bei Ysenbrandt. Gottvater und Christus in gelbrosa Mänteln; auch das Blau der Maria ungewöhnlich hell. Das lichte Gelbrosa kehrt wieder in dem Gewand des Erzengels Michael und in den Gewändern der in der rechten unteren Reihe knieenden Engel mit den Weihrauchfässern, während die entsprechende Engelgruppe zur Linken in lichtes Graugrün gekleidet ist. Das reiche Gold der Rüstung des Michael wird von den Engelscharen aufgenommen, die rechts und links von seinem Kopf sichtbar werden, während die Gruppen, die



Nr. 44. A. CORNELIS. KRÖNUNG MARIÄ. ST. JACQUES, BRÜGGE. LICHTDRUCK.



unter dem Thron und unten zu beiden Seiten des Erzengels angebracht sind, in lichtes Blau gekleidet sind.
Da der eigene Anteil des Meisters an dem Werk nicht einmal mit Sicherheit feststeht, so sind weitere Zuweisungen schwierig.
Friedländer findet eine Verwandtschaft mit seiner Art in dem Bilde mit der auf den Wolken stehenden Madonna der Sammlung Willet, Brighton [1]). Da ich das Bild nur in Reproduktion kenne [2]), so begnüge ich mich damit, auf den von Friedländer hervorgehobenen Zusammenhang hinzuweisen.

II.
AMBROSIUS BENSON

Ein Teil der Werke des Meisters ist zuerst von Justi zusammengestellt worden [3]). Er nennt ihn den Meister von Segovia, hält ihn für einen Spanier, der in Brügge gelernt, und gibt ihm eine Reihe der unten namhaft gemachten Bilder, die sämtlich in Spanien sich befinden. Eines der Werke trägt das Monogramm A. B. Dem gleichen Meister wurde von Friedländer zugeschrieben die Deipara Virgo in Antwerpen und die Heilige Familie im germanischen Museum in Nürnberg, die, von 1527 datiert, ebenfalls das Monogramm A. B. trägt [4]). Hulin sieht danach als gegeben an: ein Meister, gebildet unter dem vorwiegenden Einfluss von Gerard David, der (in seiner Deipara Virgo) eine Komposition des Brügger Meisters vom St. Sang imitiert hat; bei dem lombardische Einflüsse zu gewahren sind; tätig im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, von 1527 ab; von dem ein Bild wenigstens seit dem 17. Jahrhundert in Antwerpen ist; und dessen Anfangsbuchstaben A. B. sind. Er hat daraufhin die Archive von Brügge durchforscht und ist zu folgenden Resultaten gekommen: am 21. August 1519 wird ein Meister lombardischer Herkunft des Namens Ambrosius Benson in die Lukasgilde in Brügge aufgenommen. In den Jahren 1521, 1539 und 1545 ist er Geschworener (Vinder) der Gilde. Wie hoch sein Ansehen war, beweist die Tatsache, dass er 1537 und 1543 Doyen der Gilde geworden ist. An den Bildermärkten, die alljährlich zweimal in Brügge stattfinden, beteiligt er sich regelmässig. Zwischen 1547 und 1550 ist er gestorben. Dieser Ambrosius Benson ist der einzige Meister von Bedeutung aus der ganzen Epoche, dessen Anfangsbuchstaben dem Monogramm A. B. entsprechen. Dem Vorschlag Hulins, den Meister A. B. mit Ambrosius Benson zu benennen, kann auf Grund des beigebrachten Materials unbedenklich Folge gegeben werden.
Der Meister ist demnach noch zu Lebzeiten von Gerard David nach Brügge gekommen und hat sich dessen Einfluss unterstellt. Im Gildenverzeichnis von Antwerpen ist sein Name nicht zu finden, doch beweist schon der stilistisch nahe Zusammenhang mit dem Antwerpener Meister der weiblichen Halbfiguren, dass er auch in der Scheldestadt tätig war. Der Meister

[1]) vgl. Br. A. S. 27.
[2]) Photogr. Bruckmann, Brügge No. 208.
[3]) Zeitschr. f. bild. Kunst, 1886, S. 139 ff.
[4]) Br. A. S. 26; vergl. auch Cat. Crit., S. XXVIII, wo auf die von Friedländer gegebene Zusammenstellung verwiesen ist.



No. 46. A. BENSON. DEIPARA VIRGO. MUSEUM. ANTWERPEN.

ist leicht zu erkennen. Charakteristische Merkmale: Harte Modellierung der Köpfe; übertrieben lange, dünne Finger, die so tief in die Hand hinein reichen, dass die Handfläche viel zu sehr verkürzt wird; scharfer, perückenartiger, breit gescheitelter Haaransatz, nach Art des Meisters der weiblichen Halbfiguren, streng schematisch rhythmisierter Haarfall; Vorliebe für tiefrote Sammetkleidung der weiblichen Gestalten mit scharf gelblichweiss aufgehöhten Lichtern, die dem vielfach geknickten Faltenwurf folgen, wieder ganz in Art des Antwerpener Meisters; dazu hermelinartiges Pelzfutter; schwere düstere Farben; neben dem tiefen Sammetrot besonders beliebt ein tiefes, beinahe schwarzes Grün. Auch Justi hob an seinem Meister von Segovia hervor: schwärzlicher Ton, sammetartig gesättigtes, tiefdunkel abgetöntes Rot und Blau. Die Landschaft zeigt einmal den Einfluss von David her: feinste, ausgezeichnete Individualisierung des einzelnen Baumes, freilich auch in einem nahezu schwarzen Grün. Daneben in der weiten, freien, felsbestandenen Landschaft den Einfluss von Antwerpen.

No. 45. Heilige Familie. Germ. Mus. Nürnberg. No. 244. 86:66. Dort als „Meister A. B. Oberdeutsch unter lombardischem Einfluss, von 1527“ katalogisiert. Von Friedländer a. a. O. als Werk des Meisters erkannt. Der lombardische Einfluss wird besonders deutlich in dem

an Boltraffio anklingenden Typus des Christkindes und in dessen gerafftem, durchsichtigen Lendentuch. Typus Madonna schon unter Einfluss G. David.

No. 46. Deipara Virgo. Museum Antwerpen. No. 262. 1,32:1,08. Die Inschriften sind auf der Reproduktion deutlich zu erkennen. Ganz ähnliche Komposition in dem Mittelteil des Triptychons der Jakobskirche in Brügge, das Friedländer [1]) und Hulin [2]) dem Brügger Meister von St. Sang geben und um 1520 ansetzen. Die Zusammenstellung seines Werkes, wie es die beiden Forscher geben, ist nicht überzeugend. Doch wird die Benennung hier beibehalten, da die Frage für die Davidschule belanglos ist und die Verwirrung in der Gruppierung der Massysschüler keine Vermehrung erfahren soll [3]). Wahrscheinlich liegt beiden Darstellungen ein älteres Original zugrunde, wie eine an sich sehr schwache Darstellung der gleichen Komposition vermuten lässt im Cod. lat. 23337 Cim. 41. Der Königl. Bayr. Hofbibliothek München [4]), deren Trachten auf die 60er Jahre des 15. Jh. hinweisen, die sich mithin offenbar stärker an jenes Original anlehnen. Dort ist auch das Motiv der die Wolken wie eine Zeltwand auseinanderschiebenden Engel noch verständlicher. Von den Abweichungen in den Trachten und von dem Halbmond unter der Madonna abgesehen, stimmt die Komposition mit der unserer Tafel genau überein, die zu den besten und charakteristischen des Meisters gehört.
Wiederholung der Sibylle rechts unten: 46a) Museum Antwerpen. No. 264. 61:46. Schwache Kopie. Von diesem Bild u. A. ging Waagen aus [5]) als er das angebliche Werk des Jan Mostart zusammenstellte, aus dem dann der Waagensche oder Pseudo-Mostart, der heutige Adriaen Isenbrandt geworden ist. 46b) Sammlung Hainauer Berlin 92:72. nach Hulin [6]) Original, nach Friedländer [7]) Kopie. Mir persönlich nicht bekannt.

No. 47. Thronende Madonna in Landschaft mit zwei Heiligen. Sammlung Martin Leroy. Paris. 132:108. Die Gruppe der thronenden Madonna mit Kind wiederholt die Mittelgruppe des Abendmahlsaltars Rouen im Gegensinn. Rechts Barbara, links Katharina, kenntlich gemacht durch Turm und Rad auf dem reichen Kopfschmuck. Charakteristisch die tiefen Farben. Madonna tiefgraublau, Barbara tiefrotes Sammetkleid, Katharina tiefschwarzgrünes Gewand mit tiefroten Ärmeln. Die tiefschwarzgrüne Landschaft rechts über Kopf Barbara No. 21 genau nachgebildet. Der Ausblick links unter Einfluss der Antwerpener Landschaft.

No. 48. Lesende Magdalena. ebenda. 66½ : 52. Komposition und Verzeichnung der zu langen linken Schulter erinnern besonders lebhaft an den Meister d. weiblichen Halbfiguren.

No. 49. Kopie nach No. 19 Museum Stockholm. 422. 99:106. vgl. No. 19b.

No. 50. Ruhe auf Flucht. Pal. Durazzo. Genua. 61:53. Cicerone S. 650: G. David. Schlecht erhalten. Das streng rhythmisierte Haar der Madonna, die tiefe Färbung der graublauen und

[1]) Br. A. S. 28.
[2]) C. Cr. No. 126.
[3]) Vgl. auch Cohen. Studien zu G. Massys, S. 58.
[4]) No. 1535, der Photogr. Teufel.
[5]) Handbuch etc., S. 142/143.
[6]) C. Cr. No. 220.
[7]) A. a. O.



No. 48. A. BENSON. MAGDALENA. SAMMLUNG M. LE ROY. PARIS.

roten Gewandung mit den linear aufgesetzten Lichtern auf den Knitterfalten und die tiefschwarzgrüne Landschaft mit vorzüglich individualisierten Rotbuchen rechtfertigen die Zuweisung.

No. 51. Zwei Flügel mit je einem musizierenden Engel. Sammlung Georges Deligand. Paris je 91 : 26½. Vor ca. 50 J. aus einem Seminar in Rom gekauft. Auf die Tafeln als zu dem Einflusskreise Davids gehörig machte mich L. Metmann, Direktor des Musée des beaux Arts, Louvre, aufmerksam. Sie stehen in nächstem Zusammenhang zu Benson und erinnern besonders an die Engeltypen auf No. 46. Auch die Schillerfarben der Gewänder und die Hände stimmen mit No. 46 überein.

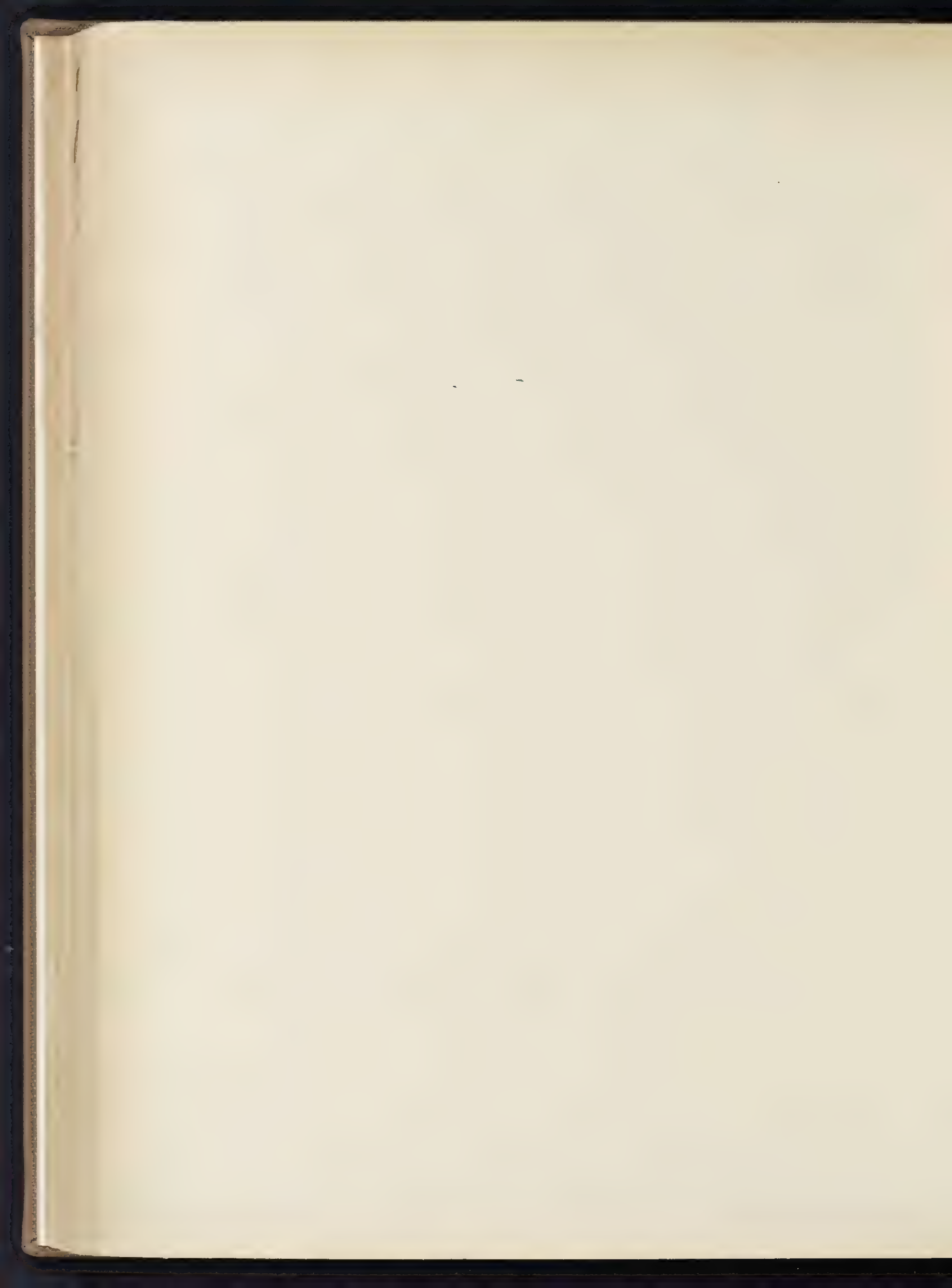
No. 52. Anbetung der Könige. Gemäldegalerie Wien No. 678. 70:53. Von Scheibler[1]) als Pseudomostart bezeichnet. Von Hulin[2]) richtig als Benson bestimmt.

No. 53. Fünfteiliger Altar. Prado. Madrid. No. 2197—2200a. Mittelteil: Die Heilige Anna

[1]) Repertorium 10. S. 287.
[2]) Mündl. Mitt.



. BENSON. MADONNA MIT HEILIGEN. SAMMLUNG MARTIN LE ROY, PARIS. LICHTDRUCK.





No. 51. A. BENSON ODER WERKSTÄTTE. MUSIZIERENDE ENGEL. G. DELIGAND. PARIS

selbdritt auf reichgeschnitztem Thron mit phantastischen Renaissance-Ornamenten. (2198a). 1,25:90. Flügel: Begegnung von Joachim und Anna (2197), Geburt Mariae (2198) je 1,15:60, Kreuzabnahme (2199), Grablegung (2201) je 1,25:60. Stammt aus dem Dominikanerkloster von Santa Cruz in Segovia. Von Justi als Werk des Meisters von Segovia bestimmt. Von Hulin und Friedländer a. a. O. mit Benson in Verbindung gebracht. Ohne Kenntnis dieser Zusammenstellung von mir zu No. 47 52 in Beziehung gesetzt und von da aus dann auf Grund der Friedländer-Hulin Bestimmungen mit jenen Tafeln für A. Benson in Anspruch genommen.

No. 54. Kreuzabnahme. San Miguel. Segovia. Mit No. 55 und 56 zusammen von Justi a. a. O. als von dem Meister von No. 53 herrührend bestimmt. Alle 3 Werke (54—56) mir nicht bekannt [1]).

[1]) Vgl. Justi a. a. O.



No. 53. A. BENSON. MITTELTEIL DES SEGOVIA-ALTARS. PRADO. MADRID.

No. 55. Pietá mit Stifterfiguren und den Heiligen Anna und Petrus. Sta. Cruz, Najera, Rioja, Spanien (Stifterfiguren unverkennbar spanische Typen).

No. 56. Triptychon. Anbetung der Könige und die Heiligen Antonius und Segundo. Samml. Graf Valencia de Don Juan. Madrid. Trägt Monogramm A. B.

No. 57. Madonna mit Kind, ganze Figur auf Rasenbank in Landschaft. Neuerdings vom Museum Brügge angekauft [1]). Circa 75 cm hoch. Mit No. 58—60 zusammen von Hulin als A. Benson bestimmt, mir nur aus Photographien bekannt, die Hulin mir vorzulegen die Güte hatte. Obere Hälfte der Madonna und Kind, bis auf jede einzelne Falte, exakte Wiederholung von No. 7 bei veränderten Typen; die Madonna mit turbanartigem Tuch auf dem Kopf. Die ganze Anordnung No. 24 nahe verwandt. Echte Bensonlandschaft mit der Mischung Davidscher und Antwerpener Elemente.

No. 58. Magdalena in Halbfigur mit Salbenbüchse. Hamptoncourt. Stark italienisierender Typus, der dem Typus auf No. 45 am nächsten steht.

[1]) Briefliche Mitteilung von Hulin vom April 1905.

No. 58a). Replik von No. 58. Ince Hall, England.

No. 59. Lesende Magdalena, Halbfigur, mit Salbbüchse auf Tisch. Akademie. Venedig.

No. 60. Ähnliche Replik mit mächtigem Schleier als Kopfputz. National Gallery, London.

In weiterem Zusammenhang:
No. 61. Zwei Flügel. Verkündigung und Heimsuchung. Sammlung Graf Harrach, Wien. Gelten in der Sammlung als G. David. Von Friedländer a. a. O. als stilverwandt angeführt, von Hulin Cat. Crit. No. 267 als Inconnu Brugeois vers 1530 katalogisiert. Meine in Wien ohne Kenntnis der Friedländerschen Zuweisung aufgenommene Notiz lautet: schwache Schulbilder um 1540. Stehen in den düsteren Farben, besonders dem tiefen Sammetrot Ambrosius Benson nahe.

No. 62. Kopie nach Katharinenvermählung. Sammlung Frhr. von Heyl, Darmstadt[1]).

No. 63. Maria in Halbfigur mit Kind von zwei Engeln gekrönt. 34:27. Prado. Madrid. No. 1354. Typen, Hände, auch die Behandlung der Landschaft stehen Benson am nächsten. Auffallend ist der Goldgrund. Es mag sich um eine nach einem verlorenen Original des Meisters, in Spanien entstandene Kopie handeln.

III.
ADRIAEN ISENBRANDT

Das urkundliche Material über den Meister ist von Weale publiziert worden[2]). Danach wird er in einer, freilich nicht sehr zuverlässigen, Urkunde von 1735[3]) als Schüler des G. David aufgeführt: G. Davidis pictoris Veteraquensis discipulus fuit, in nudis corporibus et vultibus humanis delineandis egregius. Die Archive der Stadt Brügge ergeben nach Weale folgende Daten: 1510 wird er Bürger von Brügge. Am 29. November desselben Jahres Freimeister der Lukasgilde. Zwischen 1516/17 und 1547/48 ist er achtmal Geschworener (Vinder); 1526 und 1537 Gouverneur. Er war zweimal verheiratet. Im Juli 1551 ist er gestorben. Er hat also 40 Jahre lang in Brügge gewirkt. Weale weist ihm kein bestimmtes Bild zu, nimmt aber[4]) seine Mitarbeit für die Kanahochzeit im Louvre in Anspruch. Er sieht in dem Stifter des Bildes den Jan van der Straeten. Dieser sei dargestellt in der Tracht eines Provost der Brüderschaft vom Heiligen Blut. Da er zu dieser Ehre erst im Mai 1523 gelangte, zu welcher Zeit Gerard David bereits krank im Bett lag, so muss das vom Meister begonnene Bild von anderer Hand vollendet sein. Damit schliesst er auf Isenbrandt, dessen Anfangsbuchstaben des Vornamens A, auf dem Sessel eingeschnitzt erscheine. Die ganze Beweisführung steht auf schwächstem

[1]) vgl. No. 25c.
[2]) Beffroi II S. 320—324.
[3]) Sanderus. Flandria Illustrata II. 254.
[4]) Portfolio S. 44.

Fundament, da nicht der Schatten eines Beweises für die von Weale angenommene Person des Stifters erbracht ist[1]. Von den Weale'schen Mitteilungen bleibt mithin nur das Urkundenmaterial als wertvoll bestehen.

Der Meister, mit dem heute diese urkundlichen Unterlagen zusammengebracht werden, hat lange Zeit in der Kunstgeschichte den Namen Jan Mostart geführt. Auf Grund einer Notiz bei Karel van Mander[2] hatte Waagen[3] die beiden Porträts No. 263 und 264 des Museums Antwerpen, die er irrtümlich für die Porträts des Frank van Borselen und seiner Gemahlin Jacqueline von Bayern hielt, als Werke von Jan Mostart von Harlem angesprochen, und hatte daran eine ganze Reihe von Werken angegliedert, u. a. No. 46, 64, 70. Die weitere Forschung erkannte den Irrtum des Ausgangspunkts. No. 264 Antwerpen ist ein eigenhändiges Meisterwerk von Jan Gossaert. Zu 263 vgl. oben No. 46a. Inzwischen stellte Glück das Werk des Harlemer Jan Mostart zusammen[4] und die von Waagen auf doppeltem Irrtum aufgebaute Persönlichkeit erfuhr von da ab die Benennung des Waagenschen, oder Pseudo-Mostart. Als solcher lebt er im Bewusstsein der Deutschen Kunstforschung, nachdem ein weiterer Teil der ihm von Waagen zugeschriebenen Werke ausgemerzt, andererseits seinem Werk eine ganze Anzahl weiterer Bilder angegliedert worden war. Hulin hat die Vermutung begründet, dass dieser Pseudomostart identisch sei mit dem urkundlich genannten Adriaen Isenbrandt. Die Ausführungen im Catalogue Critique S. LXIII—LXVII sind nicht zwingend. Andererseits sind ernste Bedenken gegen den Vorschlag nicht zu erheben. Der Meister, dessen Werk unter dem Namen des Pseudomostart bekannt geworden, ist der bei weitem fruchtbarste unter den Schülern Davids. Seine Tätigkeit muss bis in die Mitte des 16. Jhs. hineingereicht haben. Andererseits wird er dem unmittelbaren Einfluss Davids noch unterstanden haben. Nach Zahl und Umfang seiner Werke hat er in hohem Ansehen gestanden, hat auch, ähnlich wie der Meister selbst, in späteren Jahren eine eigene Werkstätte von Mitarbeitern erhalten. Die sonstigen Werke aus der Schule Davids lassen, von dem deutlich umschriebenen A. Benson abgesehen, eine zweite Persönlichkeit von annähernd gleicher Bedeutung nicht erkennen. Der Vorschlag, den, von A. Cornelisz abgesehen, einzig überlieferten Namen eines Schülers von G. David mit diesem seinem fruchtbarsten, einflussreichsten Nachfolger zu verbinden, wird daher um so unbedenklicher aufgenommen werden können, als damit der von so vielen Irrtümern umsponnene Name des Pseudomostart hoffentlich endgültig aus der Kunstgeschichte verschwindet.

Eine kurze Charakteristik des Meisters kann nicht besser gegeben werden, als mit den Worten Friedländers[5]: „Der Meister ist der treueste Schüler G. Davids. Von auffällig geringer Gestaltungskraft, arm an Erfindung und ein schwacher Zeichner, begnügt er sich oft damit, Kompositionen anderer Meister zu wiederholen oder zu variieren. . . . . Seine Stärke ist ein feiner Geschmack, eine zarte, dem Idyllischen zugeneigte Auffassung und eine harmonische, wenn auch etwas eintönige und konventionelle Färbung. An der bräunlichen Gesamthaltung und

[1] Vgl. No. 19.
[2] Livre des peintres I S. 264.
[3] Handbuch etc. I. S. 142/43. Vgl. No. 46a.
[4] Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. VIII. Heft 12, vgl. auch Hulin, Cat. Crit. No. 340, wo das Material zusammengefasst ist, und Friedländer Br. A. S. 48.
[5] Meisterw. S. 19.

dem überaus feurigen Rot sind seine Tafeln leicht zu erkennen. Andachtsstücke mit einfachen Kompositionen in kleinen Verhältnissen gelingen ihm am besten."

Als Erkennungsmerkmale sind neben dem brennend leuchtenden, transparenten, in Lasuren aufgetragenen Rot, noch besonders die folgenden hervorzuheben: elfenbeinfarbene Lichter im Inkarnat, weit ausgesprochener noch, als in den Bildern der Werkstätte Davids, streifenartig, besonders auf Nase und Stirn aufgetragen. Auf der oberen Handfläche treten die Knochen hervor, die strahlenförmig von der Handwurzel aus zum Fingeransatz führen. Das Haar vorzugsweise mit violettgrauen oder lichtbläulichen Ringellocken aufgelichtet. Die Landschaft zeigt überall da, wo sie nicht in unmittelbarer Anlehnung an Gerard David entstanden ist, den Antwerpener Einfluss. Die sogenannte Weltlandschaft der Antwerpener Schule, vorgebildet unter Leonardos Einfluss von Q. Massys, und weitergeführt von Cornelis Massys, Patinir und der Blesgruppe, kommt mit Isenbrandt, der eine zeitlang in Antwerpen gearbeitet haben muss, nach Brügge: weite Ausblicke über eine reich von Einzelhäusern und Gebäudekomplexen besetzte Landschaft, durchzogen von Seen oder Flüssen, auf denen allerlei Schiffe sichtbar werden, umstanden von mächtig getürmten, felszerklüfteten Bergen. Die bei Isenbrandt wie grosse Steine einzeln in den Boden gepflanzten oder übereinander getürmten Felsen nehmen bei ihm dazu noch eine ganz eigentümliche, kegelförmige Gestalt an. Die Behandlung des Baumschlages da, wo nicht Kopie nach G. David vorliegt, vorwiegend in Anlehnung an Patinir. Von Antwerpen auch stammt die phantastische Gestaltung der reich mit Widderköpfen verzierten, gotisierenden Renaissance-Architektur; die Ornamente vielfach broncefarben auf den Stein aufgesetzt.

Friedländer hat in einzelnen Fällen den Versuch gemacht, eine chronologische Anordnung der Werke vorzubereiten. Die entsprechenden Notizen sind hier zitiert, ohne dass solcher Anregung weitere Folge gegeben wird. Der Meister ist nicht bedeutend genug, um eine stetige Entwicklung erkennen zu lassen, daher jedem Versuch chronologischer Anordnung andere Möglichkeiten mit gleich guten Gründen entgegengehalten werden können. Das Material ist daher, unter Vorwegnahme der Triptychen, nach dem Inhalt angeordnet.

No. 64. Triptychon. Marienkirche. Lübeck. Mittelteil: Anbetung der Könige. 2,85:2,00. Flügel. Innenseiten: Geburt Christi. Flucht nach Egypten. Aussenseiten: Adam und Eva in Landschaft. 2,85:0,90. Datiert rechts auf Pilaster des Mittelteils: 1518. Von Hulin a. a. O. als Werk des Meisters erwähnt. Mir nur aus Photographie bekannt, die die Zuweisung indessen rechtfertigt.

Die beiden Könige links von der heiligen Gruppe sind offenbar Porträts und gehören zu den besten Leistungen des Meisters. Dahinter wird ein nachträglich hineingemaltes Porträt sichtbar, dessen Tracht auf das Ende des 16. Jahrhunderts hinweist. Die phantastische Ornamentierung der Architektur lässt die Beziehungen zu Antwerpen und weiter zu A. Benson (No. 53) deutlich erkennen. Auf dem rechten Flügel der Typus Josephs und die Behandlung der Landschaft besonders charakteristisch für den Meister. Haltung des Kindes genaue Kopie nach Memling Wien No. 635. Eine Aufzählung der Herkunft der einzelnen Kompositions- und Bewegungsmotive hier, wie in allen anderen Werken, würde allzu weit führen, ohne zu dem Verständnis und der Kenntnis des Meisters Wesentliches beizutragen. Die



No. 64. ADRIAEN ISENBRANDT. TRIPTYCHON. MARIENKIRCHE LÜBECK.



No 64a. ADRIAEN ISENBRANDT. RÜCKSEITEN DER FLÜGEL VON No. 64.

Geburt Christi steht in unmittelbarem Zusammenhang mit No. 17. Die Aussenflügel geben Kopien der in landschaftliche Umgebung gestellten Adam und Eva des Genter Altars. Die Behandlung der Bäume bietet die zweite und sonst in des Meisters Werk nicht wiederkehrende Analogie zu A. Benson, so dass dessen Mitwirkung an dem Altar möglich erscheint.

No. 65. Triptychon. Sammlung Comte de Grancey. Grancey le Château. Côte d'Or. Mittelteil: 115:86. Innenseiten der Flügel: 115:37; Himmelfahrt Mariä mit den über die 3 Tafeln verteilten 12 Aposteln. Aussenseiten der Flügel: Andreas und Katharina. Befand sich, soweit die Tradition zurückreicht, in der Kapelle von Grancey le Château, wurde im Jahre 1892 nach Belgien auf den Landsitz der Mme. de Denterghem übergeführt und befindet sich seit 1875 wieder in Grancey le Château, und zwar in einem Raume des Schlosses selbst. Hat stark gelitten. Folgende Partieen plump übermalt: Mittelteil; die beiden Hände, die den Weihwassersprenger umfassen, das Buch, und beide Hände, die es erfassen. Gewandteile Gottvater. Aussenflügel; Katharina nahezu vollständig, wobei sogar die Kontur verändert ist, wie aus den durchgeschlagenen alten Konturen deutlich zu erkennen. Der dürre Baum nachträglich hineingemalt.



No. 65. ADRIAEN ISENBRANDT. TRIPTYCHON. COMTE DE GRANCEY. GRANCEY LE CHÂTEAU. CÔTE D'OR



No. 65a. ADRIAEN ISENBRANDT. RÜCKSEITEN DER FLÜGEL VON No. 65.

Von Weale [1]) ausführlich als Werk Gerard Davids beschrieben. Neben dem Lübecker Altar das Hauptwerk Isenbrandts, in dem alle charakteristischen Merkmale des Meisters sich vereinigen. Der Jünger, der den Weihwassersprenger von rechts her über das leere Grab hinweg dem knieenden Jünger nach links hinüberreicht, ist ganz in das mit Lasuren gebildete, leuchtend transparente Rot des Meisters gekleidet. In jenem zweiten Jünger erkennt Weale den Johannes und erklärt den herrlichen Kopf für ein Selbstporträt Davids. Sieht man von der hier breiteren und kürzeren Nase ab, so ist die Ähnlichkeit mit dem Selbstporträt von Rouen unverkennbar und es ist nicht unmöglich, dass wir hier von der Hand Isenbrandts das bedeutende und durchgeistigte Porträt des alternden David vor uns haben. Der Altar würde dann ungefähr von 1520 stammen. Es ist der schönste Kopf, der dem Meister je gelungen, und es ist durchaus begreiflich, dass solche Meisterleistung, und dass weiter eine so eindrucksvolle Figur, wie die des links mit segnend erhobener Rechten stehenden, ganz in Weiss gekleideten Petrus, zu dem Irrtum verleiten konnte, dass hier ein Original Davids vorliege. Die Gruppierung der Jünger lebendig und gut disponiert. Sehr schwach dagegen

[1]) Portfolio S. 32.

die Komposition der eigentlichen Himmelfahrt, besonders der schematischen Figuren Christi und Gottvaters. Die Komposition des unmittelbar über den Häuptern der unteren Figuren beginnenden Wolkenkranzes ähnlich auf zwei Bildern der Kölner Schule [1]). Eine typische Isenbrandtfigur in Haltung, Typus, Haar- und Bartbehandlung und der Modellierung der Hände, die Gestalt des Andreas. Typisch auch auf allen Darstellungen die Landschaft, insbesondere die ganz im Geist von Antwerpen komponierte Weltlandschaft der Haupttafel.

No. 66. Triptychon. Mittelteil: Kreuzigung mit den Figuren von Maria, Johannes und Magdalena. Linker Flügel: Kreuztragung. Von links nachträglich eingemaltes Stifterbildnis vom Beginn des 17. Jahrhunderts, aus der gleichen Zeit, in der der reich geschnitzte Altaraufsatz des Ganzen stammt. Rechter Flügel: Pietà mit Maria und Johannes und dem Leichnam Christi, im Anschluss an N. 41 entstanden; der Hintergrund verwandt mit dem Hintergrund der Antwerpener Beweinung von Massys. Mir nur in einer sehr schlechten Photographie bekannt, deren Kenntnis ich der Güte von Dr. Valentiner verdanke und die von diesem antiquarisch im Haag gefunden worden ist. Wo befindet sich der bedeutende in den Massen offenbar sehr grosse und für den Meister charakteristische Altar heute?

No. 67. Triptychon. Sammlung Lippmann. Berlin. Mittelteil: 22:18. Geburt Christi. Flügel: je 28:9. Innenseiten: Anbetung der Könige im Anschluss an No. 20 entstanden, und Flucht nach Ägypten. Aussenseiten: Heimsuchung und Verkündigung, in Grisaille. Von Friedländer [2]) mit Recht als Werk des Meisters veröffentlicht. Das charakteristische Rot im Mantel Josephs. Sehr feines Werk des Meisters.

No. 68. Triptychon. St. Sauveur Brügge. Mittelteil 60:42. Darstellung im Tempel mit dem Porträt einer Stifterin. Flügel je 60:16. Stifterfiguren mit Heiligen. Nach Friedländer [3]) Jugendwerk, um 1510, wie die Trachten beweisen; während die Lebensdaten der von Weale [4]) festgestellten Stifterpersönlichkeiten eine frühere Datierung erwarten lassen. Hulin [5]) macht mit Recht auf die sehr schwache Ausführung der Porträts aufmerksam und macht es wahrscheinlich, dass die Porträts erst nach dem Tode des Dargestellten gemalt wurden. Damit kommt er zu einer etwas späteren Datierung. Die Gruppe von Mutter und Kind stammt, wie Friedländer hervorhebt, von der S. 103 genannten Gruppe von Kompositionen, letzten Endes also von der Eyckschen Madonna vor dem Springbrunnen in Antwerpen ab.

No. 69. Triptychon. R. Kann. Paris. Mittelteil. 26:18. Hieronymus in Landschaft. Flügel je 26:7. Links: Katharina, kenntlich am Rad in der Krone. Rechts: die vor einem Buch knieende, lesende Magdalena. Die Landschaft setzt sich gleichmässig auf den Flügeln fort. Besonders in der Landschaft, weiter aber auch in der Modellierung der Köpfe eines der feinsten Werke des Meisters.

[1]) No. 128 „Meister der Glorifikation“ und No. 158 Wallraff-Richartz Museum Köln.
[2]) Berl. Ren. A. S. 5 (Abbildung) und 14.
[3]) Br. A. S. 25. No. 184.
[4]) Catalogue officiel Exposition de Bruges 1902. S. 79. No. 184.
[5]) C. Cr. No. 184.



NBRANDT. DIE SIEBEN SCHMERZEN MARIA. NOTRE DAME, BRÜGGE. LICHTDRUCK.



No. 70. Diptychon. Rechter Flügel: die sieben Schmerzen Mariae. 138½ : 138½. Notre Dame, Brügge. Linker Flügel: Vorderseite, Porträt des Stifters Joris van der Velde, Bürgermeister von Brügge, Mitglied der Bruderschaft vom Heiligen Blut, mit Gattin, neun Söhnen und fünf Töchtern, sowie den Schutzheiligen Georg und Barbara [1]). Rückseite (auseinandergesägt von der Vorderseite) Wiederholung der Darstellung der sieben Schmerzen Mariae in Grisaille. 144:144. Museum Brüssel. No. 585 Cat. Wauters. Von Hulin [2]) als zu der Tafel in Notre Dame Brügge gehörig erkannt, woher die Tafel auch stammt. Wegen der kleinen die Madonna umrahmenden, vielfältig entlehnten Kompositionen, eines der für die Kenntnis des Meisters wichtigsten Werke, nach dem Hulin den Meister als Maître de Notre Dame des sept douleurs im Catalogue Critique benennt. Nach Friedländer [3]) aus der Spätzeit. Die Grisaillewiederholung auf der Rückseite des Stifterflügels schwache Werkstattarbeit.

No. 71. Kreuzigung. Mittelteil eines Triptychons. Nöddebo Kirche bei Fredensborg. Seeland. Von Dr. Francis Beckett in den „Altertaler in Danmark fra den senere Middelalder. Tafel LXI" veröffentlicht. Mir nur aus Photographie bekannt, die ich der Güte von Dr. Beckett verdanke. Zu beiden Seiten des Gekreuzigten Maria und Johannes. Zu Füssen Christi, das Kreuz umklammernd, Magdalena. Hintergrund reich bewegte Landschaft mit Jerusalem. Soweit die Photographie ein Urteil zulässt: charakteristisches und vorzügliches Werk des Meisters selbst. Die Flügel mit Stifterbildnissen und Heiligen, in grösserem Massstab, von anderer, schwächerer Hand.

No. 72. Triptychon. von Kaufmann. Berlin. 38:48 (Das Ganze). Mittelteil: Madonna mit Kind auf Thron, von Engeln umgeben, Wiederholung des Mittelteils des Madonnenaltärchens von Jan Gossaert in Palermo [4]). Linker Flügel Andreas, nahe verwandt dem auf No. 65. Rechter Flügel: Stifterporträt, vermutlich später hineingemalt [5]).

No. 73. Madonna mit Kind. Sedelmeyer, Paris. 81:62. Im Frühjahr 1904 in Nordfrankreich erworben, galt bei Sedelmeyer mit Recht als Isenbrandt, wurde dann in der Düsseldorfer Ausstellung unter No. 150 ohne Angabe von Gründen als G. David katalogisiert. Die sehr schöne, in der Behandlung des Inkarnats, z. B. der linken Hand der Madonna, besonders feine Tafel hat mit David gar nichts zu tun und steht Isenbrandt sehr nahe. Andererseits sind die graublaue Färbung, die lichtgraublaue Schattierung und der Typus des Kindes ungewöhnlich für ihn. Die Färbung des tiefblauen Gewandes, mit tiefgrünem, über den Kopf gezogenem Mantel, der auffallend kleine, zugespitzte Mund der Madonna, auch das streng gescheitelte Haar, *erinnern an A. Cornelis.* Da dessen Anteil an No. 44 aber nicht einmal mehr genau festzustellen ist, auch die Beziehungen zu jenem Bild nicht zwingend sind, so ist die Tafel dem Werk Isenbrandts unter Vorbehalt eingegliedert. Koloristisches Meisterwerk in violett, blau und grün, alle Farben gehoben durch den orangefarbenen Vorstoss am Unterärmel.

[1]) Vgl. Weale Catalogue, Bruges 1902, S. 76/77, No. 179.
[2]) C. Cr. No. 179.
[3]) Meisterw. S. 19/20.
[4]) Andere Wiederholungen in der Sammlung Northbrook, London, Frhr. von Hövel, Gnadenthal und, nach dem Katalog der Sammlung von Kaufmann No. 11, bei E. de Rothschild, Paris.
[5]) Vgl. Friedländer, Berl. Ren. A. S. 15.



No 73. ADRIAEN ISENBRANDT ? MADONNA MIT KIND SEDELMEYER. PARIS.

No. 74. Vermählung der Katharina. Kopie nach G. David. vgl. No. 25 b.

No. 75. Ruhe auf Flucht. Pinakothek, München. No. 151. 74 : 32. Mutter und Kind Wiederholung von 25. Figur Josephs in Anlehung an 39. Wahrscheinlich, wie die blaue und violette Gewandung der Maria und die feine Durchführung des Baumschlags vermuten lässt, in unmittelbarer Anlehung an ein Vorbild Davids entstanden.

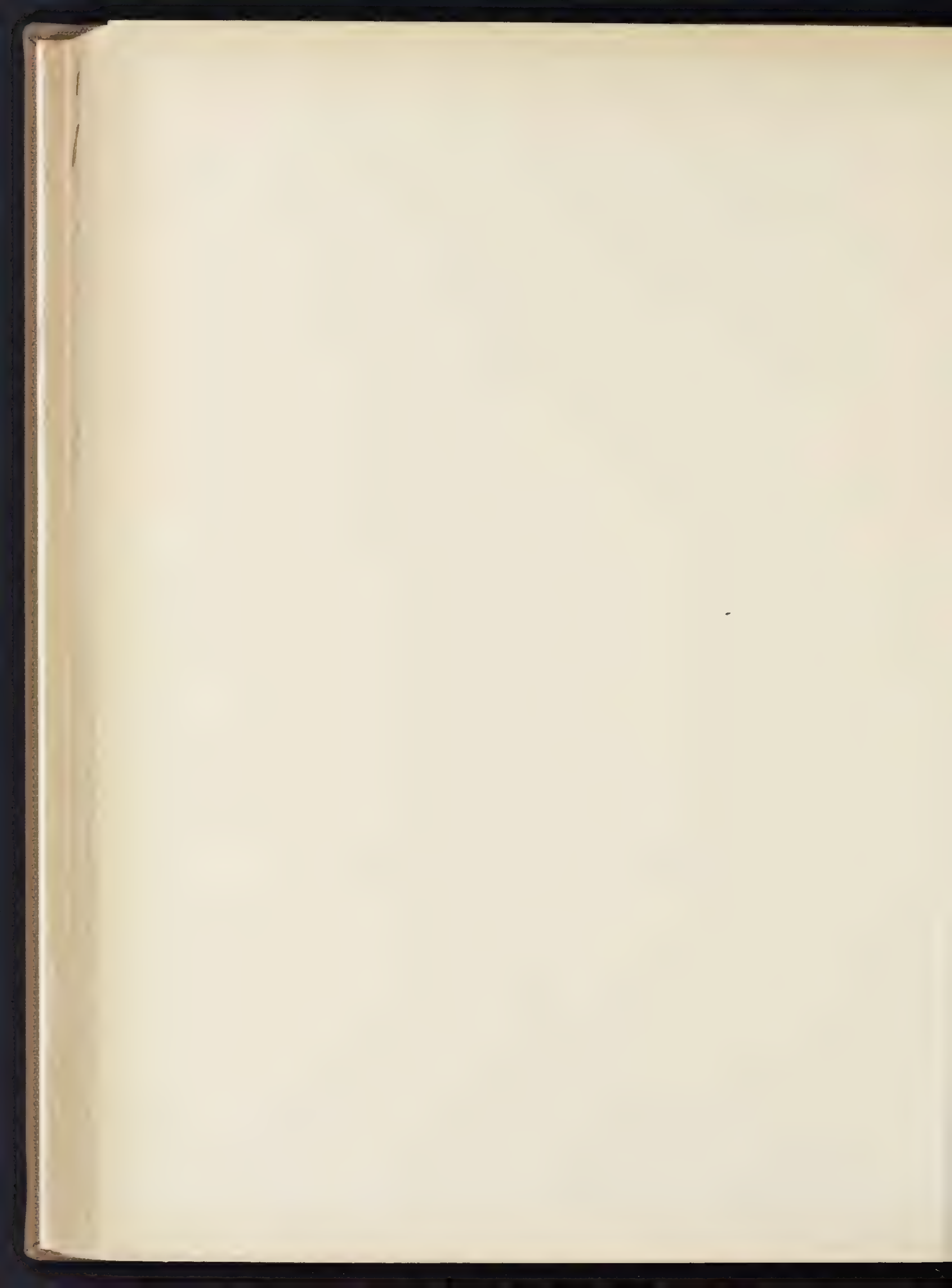
No. 76. Madonna mit Kind auf Bank, von zwei Engeln gekrönt. Kniestück. Sammlung Traumann. Madrid. 30 : 20½. Vor kurzem aus Privatbesitz in Valladolid erworben. Die feine Hand der Gottesmutter vor dem Leib des Kindes ganz wie No. 71 und 74. An 71 erinnert auch die Koloristik. Auch hier wieder auffallende *Beziehungen zu A. Cornelis* und zwar in dem breitflügeligen Ansatz der Nase, die ganz an den Typus des Heiligen Michael auf No. 44 erinnert.

No. 77. Madonna mit Kind sitzend in Landschaft. Samml. Scribe. Gent. 38 : 28. Nach Friedländer[1]) in der Art des Meisters. Ebenso Hulin[2]). Stark verputzt. Die Feinheit der Hand-

[1]) Br. A. S. 26. No. 212.
[2]) C. Cr. No. 212.



Nr. 76. A. ISENBRANDT MADONNA VON ENGELN GEKRÖNT SAMMLUNG R. TRAUMANN, MADRID. LICHTDRUCK. PHOT. CANOVAS.



behandlung ganz wie auf 73. Der wunderbare Farbenakkord des roten Mantels und des braunen Untergewands, und die Baumbehandlung, lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass das kleine Kabinettstück ein Original des Meisters selbst ist.

No. 78. Maria dem Heiligen Ildefonso erscheinend. Sammlung Northbrook London. 40:34½. Gilt in der Sammlung als Orley. Von Friedländer [1]) und Hulin [2]) mit Recht dem Meister zugeschrieben. Eines seiner vollendetsten Werke. Die Madonna von besonderem Liebreiz.

No. 79. Madonna mit Kind auf Steinbank sitzend. Samml. Northbrook. London. 58:41. Gilt in der Sammlung als Jan Gossart. Zuerst von Waagen, dann von Friedländer [3]) und Hulin [4]) mit Recht dem Meister zugeschrieben. Eines seiner liebenswürdigsten Werke, trotz einer auffallenden Verzeichnung: das Kind hat eine *linke* Hand auf dem rechten Arm, was eine Art von Schwindelgefühl hervorruft, sobald man sich darüber Rechenschaft gibt. Herrlich das leuchtend rote Gewand mit grüner Schärpe und grünem Schultertuch.

No. 80. Madonna mit Kind stehend vor Landschaft. Sammlung Faist. Wannsee. 22:17. Katalogisiert im Katalog der Ausstellung Düsseldorf 1904 als Werk des Meisters. Freie Wiederholung der Komposition der Madonna mit Kind vor Springbrunnen in Antwerpen von J. v. Eyck. Sehr feines eigenhändiges Werk.

No. 81. Geburt Christi. Sammlung Meyer van den Bergh. Antwerpen. 43:34. Verwandt mit No. 67, Mittelteil. Neben der Krippe links knieend Joseph, in prachtvollem Rot; gegenüber in Tiefblau Maria, ferner sechs Engel. Ausblick auf herrliche Landschaft, in der ein siebenter Engel fliegend erscheint; hinter Joseph die Widderkopfarchitektur. Prachtvolles eigenhändiges Werk. Eine verwandte Werkstättenwiederholung nach Hulin [5]): No. 81a. Buckingham Palace; London.

No. 82. Anbetung der Könige. Pinakothek. München No. 152. 45:34. Als Mostart mit No. 83 zusammen katalogisiert. Schlecht erhaltenes, aber wohl eigenhändiges Werk; die Komposition dem linken Flügel von No. 67 verwandt.

No. 83. Darbringung im Tempel. Pinakothek. München No. 153. 48:49 [6]). Etwas besser erhalten, als 82. Feine Arbeit mit liebevoller Beobachtung des Lichteinfalles in dem Kircheninneren; darin No. 78 verwandt.

No. 84. Die Messe des Heiligen Gregor. Prado. Madrid. No. 1864. 72:56. Von Waagen zu Orley in Beziehung gebracht, nach dem Katalog Kopie nach Jan Gossart. Schon von Justi [7]),

[1]) Br. A. S. 24. No. 152.
[2]) C. Cr. No. 152.
[3]) Br. A. S. 24. No. 152.
[4]) C. Cr. No. 152.
[5]) Mündl. Mitteilung.
[6]) ? Nach Katalog.
[7]) Zeitschrift für Bild. Kunst. 86. S. 139.

mit Recht als „Werk des angeblichen Mostart“ angeführt. Schlecht erhalten. Architektur der von 78 nahe verwandt.

No. 86. Lesende Magdalena. Halbfigur. Pal. Doria. Rom. Von Friedländer[1]) und Hulin[2]) richtig bestimmt. Dem Meister der weiblichen Halbfiguren und A. Benson in der Komposition nahe verwandt. In der koloristischen Behandlung wie No. 79.

No. 86. Lesende Magdalena. Halbfigur. Sammlung Gans. Frankfurt a. M. 22:15. Im Düsseldorfer Katalog unter No. 153 als Isenbrandt aufgeführt. In der wunderbar feinen, auf violett abgestimmten Koloristik mit No. 73 nahe verwandt und jedenfalls von derselben Hand.

No. 87. Magdalena mit Salbbüchse. Halbfigur. Gemälde-Galerie. Dresden. No. 839. 34 1/2:24 1/2. Als „Waagenscher Mostart“ richtig katalogisiert. Besonders fein und nervig die Behandlung der Hände. Dass Isenbrandt von seiner roten Lieblingsfarbe zugunsten anderer Farbenzusammenstellungen abgeht, beweist er in diesem unzweifelhaft eigenhändigen Werk mit dem tiefgrünschwarzen Kleid und der schwarzen Mütze der Heiligen gegen grünen Grund. Solche Erscheinung bestärkt in der Sicherheit bei Zuweisung von Tafeln wie No. 73, 76, 86.

No. 88. Magdalena knieend vor Buch in Landschaft. Agnew a. Sons. London. 39:30. Nach Friedländer[3]) aus der Frühzeit des Meisters. Nach Hulin[4]) „une des perles du maître“. Charakteristisch die merkwürdigen Felsformationen der interessanten Landschaft. Der Mantel der Heiligen von dem herrlichen Rot wie besonders 79 und 85; gesteigert noch durch das umgebende komplementäre Grün der Landschaft. Die Wertung von Hulin durchaus zutreffend.

No. 89. Zwei Flügel mit Hieronymus und Johannes dem Täufer. Agnew a. Sons. London. 77:25. Von Friedländer[5]) und Hulin[6]) richtig bestimmt. Nach ersterem, Frühwerk. Der Kopf des Hieronymus gehört zu den ausdrucksvollsten des Meisters. Schön der Ton des weissen Lammes vor dem roten Gewand des Johannes. Auch hier grüner Hintergrund, der dem Rot die volle Sättigung verleiht und aus den Tafeln zwei koloristisch hoch bedeutsame Werke macht.

No. 90. Zwei Altarflügel. Links: Stifter mit Sohn und Johannes Evangelista. Rechts: Gattin des Stifters mit drei Töchtern und Barbara. (Kleiner Turm in Landschaft mit drei Fenstern.) Sammlung von Kaufmann, Berlin, je 86:28. Von Friedländer[7]) und Hulin[8]) bestimmt. Ungewöhnlich glatt die Behandlung der Landschaft.

[1]) Br. A. S. 24. No 188.
[2]) C. Cr. No. 188.
[3]) Meisterw. S. 19.
[4]) C. Cr. No. 182.
[5]) Br. A. S. 25. No. 93.
[6]) C. Cr. No. 93.
[7]) Br. A. S. 25. No. 180.
[8]) C. Cr. No. 188.



A. ISENBRANDT. MARIA ILDEFONSO ERSCHEINEND. SAMMLUNG LORD NORTHBROOK, LONDON. LICHTDRUCK.



No. 91. Christophorus mit Stifter. Sammlung Lippmann, Berlin. 49:36. Der Stifter in schwarzem Sammet ist nach links knieend dargestellt; dahinter der Heilige, den Stifter mit der Linken umfassend, mit der Rechten auf ein Birkenstämmchen gestützt, in grünem Gewand und prachtvoll rotem Mantel, der dem schwarz behaarten Kopf des Stifters sehr wirkungsvoll als Hintergrund dient; trägt auf der Schulter das Christkind in violettem Gewand. Gehört besonders durch den ausdrucksvollen Stifterkopf zu den bedeutendsten Werken des Meisters. War vermutlich rechter Flügel eines Diptychons.

No. 92. Der Heilige Lukas mit einer Tafel in der Linken, auf der Madonna und Kind gemalt sind. Colnaghi. London. 42½:31½. Von Friedl.[1]) und Hulin[2]) bestimmt. Letzterer spricht die Vermutung aus, dass es sich um ein Selbstporträt handelt. Veröffentlicht von Weale[3]).

No. 93. Kleiner Madonnenkopf. Schleissheim. No. 25. Rundbild. Durchmesser: 15. Eigenhändiges, feines Werk.

Werkstätte Adrian Isenbrandt.

Nur der Kenner *sämtlicher* öffentlicher und privater Sammlungen Europas und Amerikas könnte eine wirklich erschöpfende Liste der Werke des fruchtbaren Meisters aufstellen. Vorstehende Zusammenstellung wird mithin noch manchen Zusatz zu erfahren haben. In stärkerem Masse noch gilt dies von den Arbeiten aus der Werkstätte des Meisters. In der Mehrzahl der Sammlungen von einigem Umfang findet sich, meist versteckt in einem dunklen Winkel, irgendwelches Bildchen, das Beziehungen zu Isenbrandt aufweist.

No. 94. Triptychon. Durlacher Brothers. London. Mittelteil: Anbetung der Könige 96:82. Flügel-Innenseiten: Geburt Christi und Darstellung im Tempel. Aussenseiten: Verkündigung. Grisaille. Je 96:29. Von Friedländer[4]) veröffentlicht und dem A. Isenbrandt als Frühwerk zugewiesen. Friedländer hat die Abhängigkeit der Figur des knieenden Königs von dem Original von H. v. d. Goes zu No. 14 erkannt; ferner die Gleichheit des Faltenwurfs bei der Figur des Priesters auf dem rechten Flügel unseres Triptychons und der analogen Figur auf dem Mittelteil von No. 68. Der Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904 No. 154 führt das Bild als Brügger Meister vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an und nennt Beziehungen zu Memling, David, Isenbrandt und Gossart. Dabei ist für die Figur des Hellebardenträgers hinter der Hauptgruppe noch die Beziehung zur Blesgruppe in Antwerpen ausgelassen. — Eine solche Brüchigkeit der Gewandbehandlung findet sich bei Isenbrandt sonst nie. Auch die plumpe Behandlung der Landschaft spricht durchaus gegen ihn. Bei solchem unharmonischen, unverarbeiteten Eklektizismus spricht die relativ einfache Architektur nicht notwendig für eine frühe Datierung. Schwacher Eklektiker, aus der Werkstätte Isenbrandts hervorgegangen.

[1]) Br. A. S. 25. No. 187.
[2]) C. Cr. No. 187.
[3]) Burlington Magazine August 1903. S. 327. (Abbildung.)
[4]) Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1904. S. 114 ff.

No. 95. Kreuzigung. Sammlung R. Kann. Paris. 38:31. Geringe Abwandlung der Komposition auf No. 66 und 70. Steht dem Meister sehr nahe.

No. 96. Kreuzigung. Darunter die Heiligen Michael, Andreas und Franziscus. Sedelmeyer. Paris. 1,29:0,80. Von Friedländer[1]) und Hulin[2]) für Isenbrandt in Anspruch genommen. Gleiche Zuweisung Katalog Düsseldorf No. 152. Die Komposition der Kreuzigung in enger Anlehnung an No. 66 und 70. Die schwarzgrüne Gesamtfärbung der Tafel findet in dem gesamten Werk des Meisters keine Analogie und spricht durchaus gegen Isenbrandt. Entstanden unter Einfluss der Gebrüder Claeis in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. Stammt von einem besonders schwachen Nachfolger des Meisters, dem jede Fähigkeit zur Raumkomposition abgeht.

No. 97. Madonna in Halbfigur mit Kind. Suermondt Museum. Aachen. No. 52. 16½:12. Oben abgerundet. Schon von Waagen als zu Mostart gehörig erkannt. Schwaches Werkstättenbild.

No. 98. Madonna in Halbfigur mit Kind. Darüber zwei kronentragende Engel. 46:34. Sammlung Beissel. Aachen. Düsseldorfer Ausstellung No. 151, als Isenbrandt katalogisiert. Das ganz schwache Bild mit verblasener Modellierung und Landschaft wird eine Werkstättenwiederholung nach einem verlorenen Original sein.

No. 99. Madonna mit Kind in Architekturnische sitzend, reicht dem Kind die entblösste rechte Brust. Sammlung Marques de Castro Serna. Madrid. 25:19. In Gruppierung und Koloristik No. 79 nahe verwandt.

No. 100. Madonna mit Kind auf Thron, und Stifterfamilie. Sammlung Northbrook. London. 65½:62½. Von Friedländer[3]) und Hulin[4]) zum Meister in Beziehung gesetzt. Die Stifterfamilie die gleiche wie auf No. 90. Kopf der Maria nach Friedländer restauriert und fremdartig. Die lappig zerrissene Behandlung der Bäume, die Lichter wie aufgespritzter Kalk, sprechen durchaus gegen Isenbrandt, und zeigen nahe Verwandtschaft zur Laubbehandlung beim Meister der Magdalenenlegende. Auch die Modellierung der Köpfe und Hände viel zu schwach und formlos für den Meister, daher die ganz unbedeutende Tafel den Werkstattarbeiten eingegliedert ist.

No. 101. Kleiner Flügelaltar. Mittelteil Madonna mit Kind in ganzer Figur sitzend auf Thronbank, Kopie nach No. 76. 34:25. Unten der von einer Anzahl Davidscher Werke her bekannte Fussteppich. Flügel: je ein musizierender Engel stehend 34:9. Sammlung Lotmar. Zürich. Nach Friedländer[5]) schwache und formlose Arbeit. Von Weale als Mostart ver-

[1]) Br. A. S. 25. No. 185.
[2]) C. Cr. No. 185. „Jugendwerk".
[3]) Br. A. S. 25. No. 183.
[4]) C. Cr. No. 185.
[5]) Repertorium XXIV S. 323. Br. A. S. 25. No. 177.

öffentlicht und abgebildet[1]). Mir nur aus Reproduktion bekannt. Soweit diese ein Urteil zulässt: schwaches Werkstättenbild.

No. 102. Ruhe auf der Flucht. Gemälde-Galerie. Wien. No. 676. 46:74. Als Patinir katalogisiert. Schon von Scheibler mit No. 51 (Benson) zusammen zu Mostart in Beziehung gebracht. Sehr feines Bild aus der Werkstätte Isenbrandts, dessen landschaftlicher Hintergrund nach einem Patinir kopiert sein wird[2]). Der pastose Farbenauftrag, insbesondere die Behandlung des Rot im Mantel des Joseph schliessen die Möglichkeit eines eigenhändigen Werks von Isenbrandt aus.

No. 103. Ruhe auf Flucht. Kaiser Friedrich Museum. Berlin. No. 621. 16:13. Als Mostart mit Fragezeichen katalogisiert. Keinesfalls eigenhändig. Steht aber dem Meister so nahe, dass es in die Werkstattarbeiten eingegliedert wird. Vermutlich Kopie nach verlorenem Bild des Meisters.

No. 104. Flucht nach Egypten. Kunsthalle. Hamburg. Katalogisiert als Flämisch 16 Jh. Mantel Joseph stark übermalt.

No. 105. Tod Mariä. Pinakothek. Turin. No. 198. 42:29. Als Scuola Fiamminga katalogisiert. Gedrängte Komposition. Das Bett der sterbenden Gottesmutter umstanden von zehn Jüngern. Unbedeutendes, unter starkem Firnis stehendes Werkstattbild.

No. 106. Beweinung unter Kreuz. Museum Antwerpen. Etwas abgewandelte Komposition von No. 70. Ganz unbedeutendes Werkstättenbild.

No. 107. Katharinenvermählung. Ermitage. Petersburg 26:20. Von Waagen mit Recht zu Mostart in Beziehung gebracht. Wiederholung einer verloren gegangenen Zeichnung von Rafael[3]). Charakteristische Arbeit der Werkstätte. Der Katalog sagt: Néerlandais Contemporain de Mostart.

No. 108. Johannes der Evangelist. Brustbild; die Rechte segnend über dem Becher erhoben. Pinakothek Padua. No. 273. 34:26. Sehr schlecht erhaltene, stark übermalte Tafel, die die Beziehungen zur Werkstätte Isenbrandts indessen noch deutlich erkennen lässt.

No. 109. Lukretia. Pinakothek. München. No. 165. 42:34. Als Niederländer um 1530 katalogisiert. Inkarnat und Gewandbehandlung, Zeichnung der Hände und Merkmale der Landschaft ganz im Sinn Isenbrandts. Vermutlich Werkstättenwiederholung eines verlorenen Originals.

No. 110. Der Heilige Franziskus in Landschaft. Kleiner Altarflügel. Museum. Lüttich. 53:14. Abwandlung der Komposition von No. 5. Die Figuren im Gegensinn. Schwaches Werkstättenbild.

[1]) Burlington Magazine, August 1903. S. 327.
[2]) vgl. z. B. die Darstellung des gleichen Vorgangs der Sammlung von Kaufmann, Brügger Leihausst., No. 200, wo die Landschaft ganz ähnlich.
[3]) vgl. die ausführlichen Mitteilungen des Kataloges der Ermitage Bd. II. S. 175.



No. 117. SCHULE GERARD DAVID. THRONENDE MADONNA MIT KIND UND ENGELN.
GROSVENOR HOUSE. LONDON.

No. 111. Beweinung unter Kreuz. Pal. Durazzo. Genua. gen. Luca di Leyda. Schwaches Bild eines späten Nachfolgers von Isenbrandt.

No. 112. Beweinung unter Kreuz. Sammlung Carvallo. Paris. 54:39. Ebenfalls schwacher, später Nachfolger.

No. 113. Der Heilige Hieronymus. Pal. Corsini. Florenz. No. 415. 70:40. Die Figur des Heiligen in enger Anlehnung an No. 6 entstanden. Sehr fein die Ausführung der Landschaft. Typus, Inkarnat und Handbehandlung der Heiligen sprechen für Isenbrandt, während die schmutzig trübe Behandlung des roten Mantels und violetten Gewandes eine in der Werkstätte entstandene späte Kopie nach einem verlorenen Original Isenbrandts erkennen lassen, das sich andererseits wieder eng an No. 6 anschloss.

No. 114—116 vgl. oben No. 40a, 40b und 41c.

Die von Friedländer[1]) als „Art des Mostart" genannten No. 195. 229. 153. 385. 364. 136 der Brügger Ausstellung[2]) sind mir entweder nicht bekannt, oder nicht erinnerlich. Wie die Notizen beider Forscher beweisen handelt es sich um ganz unbedeutende Bilder[3]).

IV.

EINZELNE SCHULWERKE

No. 117. Thronende Madonna mit Kind und zwei Engeln. Herzog v. Westminster. Grosvenor House. London. 64:46. Erworben 1893 als Memling von Agnew a. Sons. Gilt als solcher in der Sammlung. Schon von Friedländer zu der Schule Davids in Beziehung gesetzt. Architektonische Umrahmung, Hauptgruppe und linker Engel bis in die einzelnen Falten genaue Wiederholung nach Memling Wien No. 635. An Stelle des Stifters Ausblick ins Freie und im Mittelgrund ein zweiter Engel. Auf diesem Wege ist die bei Memling ganz fehlende Raumeinheit zwischen Vorder- und Hintergrund hergestellt. Typus Madonna am nächsten verwandt No. 12 und 16. Die gleichen Beziehungen weisen die Typen des Kindes und der Engel auf. Die Puttentypen erinnern an die obere Gruppe, No. 44, A. Cornelis, doch ist die Ausführung der Tafel für diesen Meister viel zu bedeutend, die ganze Ausführung durchaus meisterhaft. Die Versuchung liegt nahe, dem ersten Eindrucke Recht zu geben und die Tafel dem Werke Davids selbst einzugliedern, etwa zwischen No. 12 und 16[4]). Das Bild wäre dann vor 1500 entstanden. Solch frühe Datierung ist indessen mit Rücksicht auf die Landschaft

[1]) Br. A. S. 26.
[2]) Bis auf 229 und 136 analog von Hulin C. Cr. bestimmt.
[3]) Hulin nennt noch laut mündlicher Mitteilung folgende Werke, die mir weder im Original, noch in Reproduktion bekannt sind: Madonna in Kapelle. Samml. Baron de Gilles. Iseghem. — Magdalena in der Wüste. Sammlung Johnson. Philadelphia. Beides nach Hulin eigenhändige Werke des Meisters.
[4]) Ungewöhnlich freilich die auch bei Memling nicht begegnenden reichen goldenen Randstickereien der Gewänder, die auf den Einfluss von Massys hinweisen.



No. 119. SCHULE GERARD DAVID. AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES. SAMMLUNG MORTON PRINCE. BOSTON.

ausgeschlossen, die in Verschmelzung der Memling-, David- und Antwerpener Landschaft nicht vor 1520 entstanden sein kann. Um diese Zeit aber war der Meister über die Memling-Nachahmung längst hinaus; auch war seine Malweise längst eine ganz andere. Möglicherweise eine um 1520—30 bei veränderter Landschaft entstandene Kopie nach einem um 1495 in unmittelbarer Anlehung an Memling entstandenen Original des Meisters. Aber wer ist der Meister, dem solches Meisterwerk der Ausführung zuzutrauen wäre?

No. 118. Madonna in Halbfigur mit Kind. Prado. Madrid No. 1386. 45:34. Katalogisiert als Gossart mit Fragezeichen. Von Waagen [1]) und Crowe und Cavalcaselle [2]) G. David zugeschrieben. Justi [3]) lässt die Frage unentschieden. Vorzügliche Ausführung, aber für den Meister

[1]) a. a. O.
[2]) Cr. und Cav. S. 351.
[3]) Zeitschrift für Bildende Kunst Jahrg. 86 S. 133.



No. 121. NACHFOLGER VON G. DAVID UND Q. MASSYS. THRONENDE MADONNA MIT ENGELN. ERZBISCHÖFL. PALAST. EVORA.

selbst zu scharf und eckig. Die wie ein Brett schmale, flügellose Nase der Madonna ganz ungewöhnlich; ebenso das schematisch gewellte Haar. Das linke Auge des Kindes völlig verzeichnet, ähnlich wie auf No. 24a, wahrscheinlich in einer vom Kopisten versehenen Übertreibung eines geringen Fehlers im Original. Man könnte an eine Werkstättenwiederholung nach einem verlorenen Original denken, wenn nicht die für David und seine Schule ungewöhnlich spitze Behandlung der Landschaft dagegen spräche. Diese nähert sich am meisten der Landschaft von Jakob von Amsterdam, z. B. auf dem Casseler Noli me tangere. Vermutlich eine ausserhalb Brügges entstandene Kopie nach einem verlorenen Original des Meisters, dessen Entstehungszeit um 1495 liegen würde.

No. 119. Ausgiessung des Heiligen Geistes. Sammlung Morton Prince. Boston. 99:68½.




No 121 a, 121 b. SZENEN AUS DEM MARIENLEBEN. ZU No. 121 GEHÖRIG.

War zeitenweise im Museum Boston als L. v. Leyden ausgestellt, wo es Harck sah und [1]) zu David in Beziehung setzte. Mir nur aus Photographie bekannt, die ich der gütigen Vermittlung von E. Robinson in Boston verdanke. Die Komposition steht mit Bindegliedern, die inzwischen verloren gegangen sind, zu der Darstellung des gleichen Gegenstandes der Sammlung Rappaert in Brügge in Beziehung [2]), die Valentiner [3]) mit guten Gründen zu Justus v. Gent in Beziehung bringt. Soweit die Photographie ein Urteil zulässt, stammt die Tafel entweder aus der Werkstätte Davids oder von Isenbrandt, dürfte dagegen kaum eigenhändig sein. Ohne Kenntnis des Originals nicht endgültig zu bestimmen. Die offenbar sehr interessante Lichtbehandlung geht offenbar auf den Meister selbst zurück. Doch ist auch darüber nach der Reproduktion allein ein Urteil nicht möglich.

No. 120. Zwei beiderseitig bemalte Altarflügel, die Anbetung der Könige und Geburt

[1]) Repert. XI. S. 79.
[2]) Brügger Ausstellung No. 53. Photogr. Bruckmann.
[3]) Münd. Mitteilung.




No. 121 c, 121 d. SZENEN AUS DEM MARIENLEBEN. ZU No. 121 GEHÖRIG.

Christi[1]). Rückseiten: Szenen aus dem Leben des Heil. Elias. Städtisches Museum. Brügge. Je 90:60. Die Hauptdarstellungen stehen David und mehr noch Isenbrandt nahe. Die Rückseiten haben in der glasigen Behandlung des Inkarnats eher Beziehungen zu A. Benson. Auch sind Beziehungen zu No. 19a vorhanden. Stilloser Eklektiker aus der Nachfolge Davids.

No. 121. Dreizehn grosse Tafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben. Kapitelsaal und Bibliothek des Erzbischöflichen Palastes. Evora. Portugal. Haupttafel: Maria mit Kind auf Thron, umgeben von musizierenden Engeln. 262:152. Zwölf Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben je 190:98. Von Justi[2]) als „Originale Meister Gerards" bezeichnet, „eine kleine Galerie von fast vollkommner Erhaltung. Mit anderen Worten das umfangreichste Ganze, welches die altflandrische Schule, soweit uns bekannt ist, überhaupt hervorgebracht hat." Justi gibt dann eine ausführliche Würdigung und teilweise Beschreibung der Tafeln,

[1]) Nachtbild.
[2]) Zeitschrift für Bildende Kunst Jahrg. 86 S. 133 ff.

auf die verwiesen wird. Für die Haupttafel hebt er mit Recht die Beziehungen zu No. 15 hervor. Von sonstigen Forschern konnte ich nur eine Notiz finden im handschriftlichen Katalog der Bibliothek in Evora, wo unter der Katalogbemerkung, dass das dort befindliche „Wiederfinden des zwölfjährigen Jesus im Tempel" mit den zugehörigen zwölf Tafeln des Kapitelsaals zusammen, nach Justi von Gerard David herrühre, die handschriftliche Notiz von Herbert Cook sich findet: they are certainly by Gerard David. Die Versuchung war gross, unter diese Bejahung eine Verneinung zu setzen. Es handelt sich um die Werke eines Eklektikers, der um 1520 in Brügge tätig gewesen sein mag und dessen Formensprache von H. v. d. Goes, von David und von Massys beherrscht wird. An David erinnert am meisten die Haupttafel mit der thronenden Madonna und den Engeln. Die Bilder haben offenbar seit dem Besuch Justis, der die gute Erhaltung rühmt, stark gelitten; besonders die Haupttafel ist über und über fleckig und befindet sich in einem traurigen Zustand. Steigt man auf einer Leiter zu dem hoch über dem Altar des Saales angebrachten Bild hinauf, so enthüllt sich die wenig sorgfältige Ausführung. Die grosse Mehrzahl der Hände völlig verzeichnet, das Christkind und die Engelköpfe hart und hölzern modelliert. Alle anderen Tafeln, die teilweise inzwischen ebenfalls stark gelitten haben, zeigen nur noch in der Typik der Maria den Anklang an G. David und stehen im übrigen in der Behandlung der *Figuren* der Massysschule, insbesondere Jan Massys, in Behandlung der *Landschaft* H. v. d. Goes, in Verbindung mit der Antwerpener Landschaft um 1520, sehr viel näher. Der typische Baum des Portinari-Altars findet sich auf der Geburt Christi (121 b), wo auch die Gestalt des Joseph von Goes abstammt, während Maria mehr an David, die Heilige hinter Joseph an Jan Massys erinnert. Die Hände der Maria ganz nach Goes. Besonders ungeschickt die Anordnung des Kindes. Noch schwächer und ganz nach vorn überfallend die Raumanordnung auf der Tafel mit dem 12jährigen Jesus im Tempel. Die Mischung der Antwerpener- und der Goes-Landschaft besonders deutlich auf der Flucht nach Ägypten (121d). Die Szene in der Wochenstube (121c) könnte in dem Atelier von Jan Massys entstanden sein. Die hier abgebildeten Tafeln gehören zu den besten der Serie. Leider war die photographische Aufnahme sehr erschwert, da die Tafeln dicht unter der Decke des hohen Saales angebracht sind und nicht abgenommen werden durften[1]).

No. 122. Neun kleine Tafeln aus einem ehemaligen Reisealtar der Margarethe von Oesterreich. Sala Gasperini. Königl. Schloss. Madrid. Je 20:15. Mit sechs weiteren Tafeln gleichen Umfangs in einem Rahmen vereinigt. Bis vor kurzem als Werke Dürers im Casino del Principe. Escurial; wo sie Justi[2]) sah und alle 15 zu David in Beziehung setzte. Mit Bestimmtheit lassen sich zwei Hände unterscheiden. Nur neun Tafeln weisen in der Typik, weniger in der Komposition, Beziehungen zu David auf: a) Lazaruserweckung; Anklänge an Typik Goes. b) Heilungswunder Christi. c) Christus predigend der Volksmenge. d) Die drei Frauen am leeren Grabe; das liebenswürdigste Bild von allen. e) Noli me tangere. f) Christus im Limbus. g) Christus bei den Jüngern in Emmaus. h) Transfiguration, in Anlehnung an 36. i) Aus-

[1]) Herrn A. Islar aus Lissabon, der die nötige Erlaubnis erwirkt und bei der Aufnahme selbst den Photographen angeleitet und dabei alle Schwierigkeiten zu überwinden gewusst hat, gebührt dafür wärmster Dank.
[2]) a. a. O.

giessung des Heil. Geistes. Beziehungen zu 118. Die anderen sechs Tafeln zeigen unmittelbare Anlehnung an die Antwerpener Blesgruppe und sind von anderer Hand [1]).

No. 123. Gruppe von 4 Porträts, von Friedländer [2]) zusammengestellt und einem um 1525 tätigen in Auffassung und Formensprache mit David verwandten Meister zugeschrieben. „Glasige Behandlung, leere Formen, steife Haltung". a) Kabin. J. Simon. Kaiser Friedrich Museum. 39½ : 30. b) Mann mit Nelke. Nardus, Paris. 52:22. c) Sammlung Farrer, London. Ein viertes im Londoner Kunsthandel. Mir nur a) im Original und b) in Photographie bekannt, wonach ich mich der Bestimmung anschliesse. Gleicher Ansicht ist Hulin [3]).

No. 124. Porträt eines Mönches. Halbfigur. National Gallery, London. No. 710. 34:26. „Flemish". Von architektonisch gebildeten Fensterrahmen umgeben. Landschaftsausblick auf Liebfrauenkirche Brügge. Modellierung und Augenbehandlung lassen den Zusammenhang mit David erkennen. — Nahe verwandt und in der Anordnung nahezu identisch, mit identischem Landschaftsausblick: No. 123a. Mönchsporträt. R. Kann, Paris. 35:30. Die kräftige rotbraune Modellierung lässt am ehesten an einen Zusammenhang mit Isenbrandt denken.

No. 125. Brustbild eines jungen Mannes mit gefalteten Händen. National Gallery. No. 1063. 22½ : 17½. „Flemish". Rötlich, weich vertriebenes, leicht verschleiertes Inkarnat; die Hornhaut des Auges starkbläulich gefärbt. Beziehungen zu David und Jsenbrandt [4]).

No. 126. Maria im Rosenhag. Kaiser Friedrich-Museum. Berlin. No. 544. Bis vor kurzem in Düsseldorf. 0,65:0,38. „Art des Gerard David". „Vor der Rosenhecke auf einer mit Rasen bedeckten Steinbank sitzend, reicht Maria, nach rechts gewendet, dem auf ihrem Schoss sitzenden Kinde eine Birne. Weiter zurück in der Landschaft der Heilige Bernhard (oder Benedikt), der knieend das in der Luft erscheinende Kruzifix verehrt, rechts Johannes der Täufer, in der Schrift lesend". Der geringe Zusammenhang zwischen Vorder- und Hintergruppe lässt auf eine kompilatorische Arbeit eines schwachen Nachfolgers schliessen. Die Hauptgruppe selbst weist, nach dem Typus der Madonna zu schliessen, auf eine Darstellung des Meisters aus seiner zweiten Periode zurück. Liebevoll ist die Akelei im Vordergrund gebildet, während der Baumschlag völlig schematisch. Im Hintergrund der Turm der Liebfrauenkirche in Brügge.

No. 127. Madonna in Halbfigur mit Kind. National-Museum München. Saal 17. Kasten 11. Oben abgerundet. 9:7. Goldgrund. Typus Madonna hält die Mitte zwischen No. 41a und dem Typus bei Benson. Die Köpfe von Madonna und Kind sind nahe aneinander geschmiegt, was auf Antwerpener Einfluss hinweist.

[1]) Justi hat a. a. O. noch eine Reihe anderer Werke in Spanien zu David in Beziehung gesetzt, die mir persönlich nicht bekannt sind. 1. Triptychon im Camarin des Escorial. Mitteltafel Notre Dame de Pitié. Zur Zeit dort, wo es Justi gesehen hat, nicht mehr vorhanden. 2. Triptychon in Sakristei der Kathedrale Sto. Domingo in der Rioja unweit Miranda. Gregorsmesse mit Stifter. 3. St. Gil zu Burgos. Beweinung Christi. 4. Toro Castilien. Sakristei der Colegiata. Thronende Madonna mit Kind, Joseph, Katharina und Barbara. Im Geist Memlings.

[2]) Br. A. S. 26.

[3]) C. Cr. No. 146 und 217.

[4]) Die von Friedländer für einen Nachfolger Davids in Anspruch genommene Anbetung der Könige auf Pergament (No. 246 Brügge) bei Agnew a. Sons gehört in die Gruppe der im Anschluss an David und seine Schule entstandenen Miniaturen.

No. 128. Christus, die Rechte segnend erhoben, und Maria, die Hände anbetend gefaltet; beide in Halbfigur. Ebenda. Pendant zu No. 126.

Die liebenswürdigen, fein ausgeführten kleinen Tafeln mögen noch unter des Meisters Augen entstanden sein. Vermutlich war die Nachfrage nach solchen handlichen Andachtsbildern sehr gross und wurden sie in grösserer Menge für den laufenden Bedarf hergestellt[1]).

[1]) Durch ein Versehen ist das Manuskript zu zwei Werkstättenbildern verloren gegangen, deren Einordnung dort hätte erfolgen sollen. Ich kann zurzeit, da auf Reisen befindlich, die entsprechenden Notizen betreffend Literatur, Masse etc. nicht mehr beschaffen. No. 129. Madonna in Halbfigur mit Kind. Sammlung Northbrook. London. Schlecht erhalten. Von Tschudi für G. David in Anspruch genommen. Für den Meister selbst zu schwach, in der Farbe nicht rein genug. Werkstattkopie nach Original des Meisters, Komposition genau wie No. 15 u. 16. — No. 130. Madonna in Halbfigur mit Kind, von Engeln gekrönt. Kais. Friedr. Museum. Berlin als Pseudomostart katalogisiert. Steht in Typen, Behandlung des Inkarnats und der Farbe zu Isenbrandt in keiner sinnenfälligen Beziehung, Komposition von Mutter und Kind ebenfalls in Anlehnung an No. 15 u. 16 entstanden, die Komposition des Ganzen No. 76 und 101 nahe verwandt. Vermutlich in der Werkstätte in unmittelbarer Anlehnung an David entstanden.

BERICHTIGUNG:

Die zu No. 32 angegebenen Masse: Je 26:18, beruhen auf einem Versehen und müssen lauten „36:205 das Ganze“.

C. ANHANG

IRRIGE ZUWEISUNGEN

1. Der Erzengel Michael. Gemäldegalerie Wien. No. 627; als G. David katalogisiert. Schon von Scheibler [1]), als flüchtige und trockene, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende Kopie nach altem Bild richtig bestimmt. Das Original war in Anlehnung an J. v. Eyck entstanden.

2. Porträt eines Goldschmieds ebenda No. 628. früher Massys genannt, ist auf Scheiblers [2]) Anregung als G. David katalogisiert. Die von Scheibler gegebene Charakteristik der Handbehandlung bei David trifft nicht zu. Die frühere Bestimmung kam der Wahrheit näher. Nachfolger von Joos van Cleef. Nach Glück [3]) steht es Q. Massys selbst noch näher, als dem Joos van Cleef. Das Bild war einstmals im Besitz von Rubens [4]).

3. Christophorus. Von Weale [5]), für David in Anspruch genommen, ehemals Samml. Ruhl in Köln, heute Gemäldegalerie Dresden No. 802. Hat entfernte Beziehungen zu David in der Landschaft. Mit diesem Zusatz ist die Katalogisierung: „Nachfolger Memlings" zutreffend.

4. Familienbild mit Schloss Rumbeke. Graf Stirum Brüssel; von Hymans [6]) zu David in Beziehung gebracht, zeigt in der *Landschaft* Beziehungen zum Meister, in den *Figuren* zu A. Benson, steht aber den Meistern nicht nahe genug, um der Schule Davids mit Sicherheit eingegliedert zu werden. Brügger Arbeit von 1530.

5. Madonna in Halbfigur mit Kind vor Landschaft. Museum. Lüttich. Das Kind auf der entblössten linken Brust der Mutter eingeschlafen. Von Hymans [7]) für G. David mit aller Bestimmtheit in Anspruch genommen. Stammt von einem bestimmten Nachfolger von Massys, von dem mir nur noch ein Bild verwandter Komposition vorgekommen ist in der Sammlung P. Bosch in Madrid; veröffentlicht und abgebildet von Lafond: Les Arts. Okt. 1903, S. 19, als Werk von Q. Massys. Von demselben Meister indessen möglicherweise noch

[1]) Rep. 10, S. 288.
[2]) Repert. 10, S. 284.
[3]) Briefl. Mitteilung.
[4]) Hymans. Livre des peintres I. S. 166. Anm. 2.
[5]) Beffroi. II. S. 220.
[6]) L'Exposition de Bruges.
[7]) Mündl. Mitteilung.



JAN PROVOST. NOSSA SENHORA DE MISERICORDIA. MUSEUM. LISSABON. (ZU ANHANG No. 8.)

6. Grablegung. Museum. Arras. Von Hymans im Bulletin des Commissions royales d'art et d'Archéologie von 1883 veröffentlicht und zu G. David in Beziehung gebracht. Mir nur aus Photographie bekannt, deren Kenntnis ich der Güte von Hymans verdanke. Sicher, wie das vorhergehende Bild, aus dem Kreise der Nachfolger von Massys.

7. Fons Vitae. Oporto. Von Pacully, Gaz. des Beaux Arts 1897, S. 196 mit Abbildung veröffentlicht und für Gerard David in Anspruch genommen. Mir nur aus Photographie bekannt. Zeigt nur noch lose Beziehungen zum Meister. Am stärksten noch in den Typen der hinter dem Brunnen erscheinenden Männergestalten. Schon von Justi a. a. O. als Schulbild Davids erwähnt und eingehend beschrieben. Auffallend ist die wiederholte Verwendung des von David her so bekannten Brokatmusters für die Gewänder der vorn knieenden Königsfamilie. Es mag sich um einen portugiesischen Parallelmeister zu Frey Carlos handeln, an den besonders die horizontale Anordnung der knieenden Gruppen erinnert. Wie dieser bei Massys, so mag der Meister des Retablo in Oporto bei G. David, und, nach der etagenartigen Komposition zu schliessen, auch bei J. Provost seine Ausbildung erfahren haben.

8. Triptychon. Mittelteil. Nossa Senhora de Misericordia. Museum. Lissabon. 1,55:1,43 von Justi a. a. O. als Schulbild Gerard Davids erwähnt und näher beschrieben. Ein in der etagenförmigen Komposition [1]), in den Typen und in der Farbe charakteristisches, durchaus eigenhändiges Werk von *Jan Provost.* Leider ist die Photographie, die ich wieder der gütigen

[1]) vgl. Madonna in den Wolken. Ermitage. Petersburg.

Vermittlung von Herrn A. Islar in Lissabon verdanke, so schlecht ausgefallen, dass nur wenig zu erkennen bleibt. Hulin, der nach der Photographie die Autorschaft Provosts durchaus bestätigt, wird durch die Komposition besonders an das mir nicht bekannte Triptychon des Meisters in Windsor erinnert. Die schwachen Flügel mit Darstellungen von Sebastian und Christophorus sind Werkstättenarbeit.

9. Thronende Madonna mit Kind. Sammlung Rigaux. Lille. 95:64. Von F. Benoit in der Gazette des Beaux Arts Oktober 1904 S. 311—25 als Gerard David veröffentlicht. Die Tafel, unter dickem Firnis stehend, ist sehr viel besser, als die ganz traurige Reproduktion in der Gazette des Beaux Arts auch nur ahnen lässt, hat aber mit dem Meister gar nichts zu tun. An diesen und seine Schule erinnert lediglich das Hemdchen des Kindes und das Muster des der Hauptgruppe als Hintergrund dienenden, von David her so bekannten Brokatstoffes[1]). Diese beiden Merkmale genügen indessen nicht, um die ganze mit der Tafel veröffentlichte, und zu ihr gehörige Gruppe (1. Mittelteil eines Triptychons. Museum. Lille. 103:85. 2. Sammlung Crawford. London. 90:76. 3. Sammlung Oppenheim. Köln. 102:84) auch nur der Schule Davids einzugliedern. Zu der so zusammengestellten Gruppe kommen noch hinzu die gleichen oder verwandten Darstellungen: 4. Sammlung von Brenken. Wever. 1,01:76[2]). 5. Mittelteil eines Triptychons der Sakristei der Kathedrale in Toledo[3]). 6. Mittelteil eines kleinen Triptychons aus Mainzer Privatbesitz, Nov. 1904 im Kunsthandel Wiesbaden. Stark übermalt. Der Düsseldorfer Katalog nimmt zu dem Bilde der Sammlung von Brenken mit gutem Grunde an, dass die Komposition auf ein Werk Rogiers zurückgeht. Die Tafel bei Rigaux scheint diese Vermutung zu unterstützen, da der Ausblick zu beiden Seiten des Teppichs die Landschaft von No. 100 der Münchener Pinakothek, „Heiliger Lukas die Madonna malend“[4]) wiederholt; wodurch Benoit zu der sonderbaren Konsequenz geführt wird, dass auch diese Tafel von G. David herrührt[5]). Andererseits beweist der Typus von Mutter und Kind auf dem Bild der Sammlung Rigaux, die Behandlung des über dem Ohr leicht nach aussen gewulsteten Haares der Madonna und die charakteristische Zeichnung der Hände auf das schlagendste die Abhängigkeit vom Flémallemeister. Selbst das zwischen Lachsfarben und Terracotta mitten inne stehende Rot des Mantels der Madonna zeigt noch den Anklang an die Farbengebung des Meisters. Vielleicht hatte der Flémallemeister, dessen Beziehungen zu Rogier ja mannigfaltiger Art sind, dessen Landschaft verwertet. Dass David die Komposition je wiederholt hätte und dass die ganze Gruppe dann auf diese Wiederholung zurückginge ist sehr unwahrscheinlich, da David bei allen in Anlehnung an fremde Vorbilder entstehenden Werken seinen Madonnen-Typus einklingen lässt und in der ganzen Gruppe keine Spur von einer Beziehung zur Typik Davids vorhanden ist. Die ganze Gruppe von Werken ist in Brügge zwischen 1505 und 1530 entstanden[6]), daher einzelne Beziehungen zu David sehr erklär-

[1]) Der gleiche Stoff auf dem Schwester-Exemplar Crawford ungleich besser ausgeführt.
[2]) Ausstellung Düsseldorf 1904. No. 149.
[3]) mir nur aus Photogr. bekannt.
[4]) Vergl. No. 7, Anm. 1.
[5]) Sic! Gaz. des Beaux Arts Oktober 1904. S. 325.
[6]) Tafel Rigaux von allen die früheste.

lich. Die bei weitem beste Tafel der Gruppe, der Rigauxschen weit überlegen, ist die der Sammlung Crawford [1]).

10. Szene aus der Georgslegende. Kestnermuseum. Hannover. Von Dülberg [2]) als Frühwerk Davids bezeichnet mit folgender Begründung: „die Röhrenfalten am Rock eines Mannes vorn, der zart blaugrüne Waldsaum hinten, die matten Farben sprechen für David". Die Tafel hat mit David gar nichts zu tun und stammt von einem Holländischen Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts, der zwischen Geertgen und Jakob von Amsterdam mitten inne steht. Vielleicht Jugendwerk von Jakob von Amsterdam selbst.

[1]) Ausstellung Brügge 1902. No. 132.
[2]) Die Leydener Malerschule. S. 19.

NAMEN- UND ORTSREGISTER[1)]

Aachen. Suermondt-Museum. 100, 101, 102, **122**, **220**.
Aertsen, Pieter. 140.
Agnew and Sons. Sammlung. London. 39, 49, 87, 98, 105, (134), 165, **168—72**, 175, 178, **218**, 223.
Alberti, Leone Battista. 58.
Aldenhoven. 112.
Alma Tadema, L. 57.
Amsterdam, Jacob von. 64, 92, 126, 225, 234.
Amsterdam. Reichsmuseum. 43, 94.
Annaberg. Hauptkirche. **124**.
Antwerpen. Museum. 41, 46, **84—88**, 90, 100, 103, (**147**), **153**, 169, 175, (**182**), 201, **203**, **204**, **221**.
Arco-Valley, Graf von. Sammlung. München. **155—56**.
Arras. Bibliothek. 1, 161.
Arras. Museum. **232**.
Artaria. Sammlung. Wien. 167.
Ashburnham. Sammlung. London. 108.

Barrett, Thomas. Sammlung. England. 149.
Béarne, Ctsse. de. Sammlung. Paris. (111), (168).
Beaune. Hospital. 25, 34, 41, 101, 108, (130).
Beckett, Fr. 215.
Bellini, Gentile. 73.
Bellini, Giovanni. 19, 55.
Beissel. Sammlung. Aachen. **220**.
Benoit, C. (111), (168).
Benoit, Fr. 233.
Benson, A. 140, 156, **201—207**, 208, 211, 218, 226, 229.
Berlin. Kais. Friedr. Museum. 31, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 60, 64, 73, 74, 87, (89), 91, 92, 98, 100, 101, (102), **103—104**, 105, 106, 107, 108, 110, (110), 117, 119, (132), 140, 169, **172—73**, **175—77**, 178, 193, **221**, **229**, (**230**).
Béthune, Baron de. Sammlung. Brügge. **102—03**, 104.
Blake, W. 31.
Bles, Herry met de. 93, 153, (153), 209, 219, 228.
Boccacio, Boccacino. 156.
Bode, W. 72, 82, 85, 92, (109), (114), 117, (132), (182), 186.
Boecklin. 60.
Bogaade, van den. Sammlung. (101).
Bosch, Hieronymus. (130).
Bosch, Pablo. Sammlung. Madrid. 47, 74, **152—53**, 159, 173, 188, **231**.
Bouchot. 60, 157.
Bourgeois. Sammlung. Köln. 104.

[1)] Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Anmerkungen.

Bouts, Dirk. 4, 12, 21, 25, 26, 38, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, **53**, 55, 58, 64, **69**, 70, 71, 72, 81, 82, 83, 91, 92, 94, 95, (95), 96, 97, 110, (110), 115, 117, 118, 131, 162, (182).
Braunschweig. Museum. 29.
Brenken, Frhr. von. Sammlung. Wever. 126, **233**.
Breughel, Pieter d. Ae. 10, 37, 178.
Breughel, Jan. 188.
Bruck, R. (124).
Brügge. Johannes-Hospital. (89), 144, 164.
Brügge. Museum. 15, 26, 28, 38, 39, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 59, 63, 64, 69, 74, 86, (89), 90, 91, 107, 108, 110, 111, 114, 117, **127—37**, 140, 141, 144, **145—49**, (150), 157, 159, 178, 179, **206**, **226**
Brügge. Notre Dame. 117, 178, **179—81**, (185), 188, **215**.
Brügge. St. Jacques. 200.
Brügge. St. Sauveur. **214**.
Brüssel. Museum. 26, 28, 42, 43, 48, 73, 86, (89), 90, 117, 119, (132), **143—45**, 155, 162, **183**, **215**.
Bruyn, Barthel. 126.
Budapest. Museum. 27, 43, 46, 48, 53, 62, 64, 72, 86, 88, **89—93**, 94, 97, 98, 109, 116, 137, 141, 176.
Burckhardt, J. (124).
Burger, Thoré. 196.
Burgos, St. Gil. 228.

Calcar, Jan Joest von. 126.
Capellen, J. van der. 49.
Cassel. Gem. Gall. 225.
Carvallo. Samml. Paris. 18, 37, 75, 179, 191, **195—97**, **223**
Castro-Serna, Marques de. Madrid. 93, (148), **220**.
Chantilly. 60.
Chevreul. 63.
Christus. Petrus. (89), 94.
Claeis, Malerfamilie. 199.
Cleef, Joos van. 126, 231.
Clemens, Sammlung. München. **189**.
Coffermans, M. (155).
Cohen, W. 17, (182), (203).
Colnaghi. Samml. London. **219**.
Constable. 63.
Conway, M. (149), 193.
Cook, H. 227.
Cook. Sammlung. Richmond. 70, 91, 92, 126.
Cornelis, A. **199—201**, 208, 215, 216, 223.
Courajod. Samml. Paris. (132), 133.
Crawford. Lord. Samml. London. **233**.

Crowe und Cavalcaselle. **104**, (107), 117, (130), 151, (156), 165, (167), (173), (175), (183), 224.

Darcel. 121, 139.
Darmstadt. Museum. 28, 43, 44, 111, (111), (112), **120** bis **122**, 124, (134), 141.
Delacroix. 15.
Deligand. Sammlung. Paris. **204**.
Denterghem. Mme. de. 211.
Detzel. (148), (150), (168), (169).
Devonshire. Herzog von. Samml. Chatsworth. 16, 20, 32, 41, 114, 115.
Diderot. 36, 66.
Dijon. Museum. 41, 69, (89).
Dingwall. Samml. England. **196—97**.
Donatello. 112.
Doria. Palazzo. Samml. Rom. 117, **218**.
Dresden. Gemälde-Galerie. 124, (133), **218**, **231**.
Dreyfus. Samml. Paris. (132), 133.
Dülberg. (85), 133, 234.
Dürer. 4, 63, 115, (164), 165, 228.
Durazzo. Palazzo. Samml. Genua. **203—04**, **223**.
Durlacher Brothers. London. **219**.
Dvorák. (175).

Eckehardt, Meister. 20, 22.
Engerth. 167.
Escurial. Samml. 41, 228.
Even. M. van. 83.
Evora. Erzbischöfl. Palast. **225—28**.
Eyck. Brüder van. 4, 5, **10**, 13, 14, 19, **24**, 25, 26, 28, 31, 34, 35, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 49, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 66, 68, 70, 72, 73, 74, 81, 82, 91, 92, (101), 103, 108, 111, 112, 121, 124, (130), (135), 145, (150), (158), 171, (173), 175, (176), 177, 217.

Faist. Samml. Wannsee. **217**.
Farrer. Samml. London. **229**.
Figdor. Samml. Wien. **145**.
Firmenich-Richartz. (101), (147).
Florenz. Bargello. (132), 133, (133).
Florenz. Museo Etrusco. (132).
Florenz. Uffizien. 13, 16, 25, 41, **44**, 45, 50, 64, (89), 90, **94—96**, 110, 118, 144, 165, **196**.
Floris, Franz. 165.
Foerster. 164, (167).
Fouquet, J. 60.
Fra Filippo Lippi. 163.
Francesca, Piero della. 67.
Frankfurt a. M. Staedelsches Instit. 37, 41, 47, 48, 62, 63, 73, 74, 117, **151—52**, 153, **174—75**.
Frankfurt a. M. Städtisches Museum. 111.
Frey, Carlos. 232.
Friedländer, M. J. 80, 81, 82, (85), 89, (89), 93, 96, 98, 99, (100), (101), 102, (106), 111, 114, 117, 119, 121, 124, (130), 139, (145), 146, (147), (155), (156), (157), (163), (168), 172, (173), 174, 179, (182), 187, (188), (192), 196, 201—229.
Frimmel, von. (109).
Fromentin. 163.
Furtwängler. (132).

Galliera. Duc de. Samml. Paris. (89).
Gans. Samml. Frankfurt a. M. **218**.
Gardener, J. D. Samml. London. 104.
Geertgen von Harlem. 4, 12, 14, 22, 26, 38, 42, 43, 45, 46, 48, 52, 53, 54, 59, 64, **66**, 73, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 115, 126, 134, 135, 136, (136), 141, 144, 145, 190, 234.
Genua. Museo Brignole Sale. 15, 16, 30, 39, 48, 60, 63, 75, 90, 108, 140, 151, 158, **164—65**, 167, 169, **178** bis **179**, 180, 183, 191, 193.
Genua. Palazzo Durazzo. 205.
Ghiberti, Lor. (132).
Ghirlandajo. Dom. 26.
Gilliots van Severen. (129), (130), 147, (161).
Giorgione. 55.
Glück, G. 208, 231.
Goes, H. v. d. 4, 5, 10, 13, 14, 16, 21, 25, 32, 41, 43, 44, 47, 50, **51**, 60, 61, 64, (89), 104, 107, 111, 117, 118, 119, (141), 144, 145, 148, 163, 180, 219, 228.
Goethe. 40, 56, 61, 62.
Gogh, van. 71.
Goldschmidt. 126.
Gonse. (163), (183).
Gossaert, Jan. gen. Mabuse. 18, 149, 196, 199, 208, 215, 217, 219, 224.
Grancey. Comte de. Grancey-le-Château. **211—214**.
Green. Sammlung. Hadley. England 190.
Grünewald, M. 23, 111.

Hainauer. Samml. Berlin. **204**.
Hamburg. Kunsthalle. **221**.
Hamptoncourt. Samml. **206**.
Hannover. Kestnermuseum. **234**.
Harrach. Graf von. Samml. Wien. **206**.
Hasse. 109.
Heiland. 69, (81), (95), (110), (130).
Helmholtz. 63.
Heyl. Frhr. von Darmstadt. **155—156**, 206.
Hildebrandt, A. 40, 71.
Hobbema. 54.
Hoeck. Samml. München. (101).
Hövel. Frhr. von Gnadenthal. (215).
Hofstede de Groot. (101).
Hohenzollern. Fürst von. Samml. s. Sigmaringen.
Hulin, G. (85), 95, 98, 102, 106, 114, 117, (130), 139, (145), (147), 155, 156, (156), (157), (168), 172, 173, 179, (182), 184, (188), 192, (192), 193, (195), 201—229.
Hymans. 81, (81), 104, 231, 232.

Ince Hall. Samml. England. **206**.
Johnson, John. G. Samml. Philadelphia. **14**, 43, 44, 111, (111), (112), **116—117**, **122—24**, (134), (168), **193**, (223).
Isenbrandt, A. (101), (124), 138, 156, (156), 167, 189, 195, 200, 204, **207—28**.

Islar, A. Lissabon. (228), 233.
Justi, C. 57, (109), 121, (132), (140), 168, (168), 188, 201, 202, 205, 217, 224, 227, 228, 232.
Justus von Gent. 226.

Kaemmerer. (109), (114), (155), (156), 162, 199.
Kann, R. Samml. Paris. 14, 28, 35, 43, 105, **108–111**, 117, 122, 141, 148, 165, 176, 179, **186–88**, **214**, **220**, **229**.
Kaufmann. von. Samml. Berlin. 13, 27, 29, 35, 43, 46, 47, 48, 53, 63, 74, 88, 89, 90, **93–94**, **96–98**, 102, 109, 114, 117, 126, 140, 149, 164, 176, 178, (188), **191–92**, **215**, **218**, (221).
Kassner, R. 70.
Köln. Wallraf-Richartz-Museum. (214).
Kraus, X. (162).

Lafond. 152, 231.
Layard, Lady. Samml. Venedig. 27, 38, 43, 73, **84–88**, 96, 97, 98, 105, 108, 110, 141.
Lehrs. 97, 104, 114, (148), (167).
Leonardo da Vinci. 26, 63, 67, 209.
Le Roy, M. Samml. Paris. 184, 185, **188–89**, **203–04**.
Levin, Julius. 139, 140.
Leuchtenberg, Herzog von. Samml. Petersburg. 71, (81).
Leyden, Lukas von. 64, 156, 165, 178, 192, 223, 225.
Lille. Museum. **233**.
Lippmann. Samml. Berlin. **214**, **218**.
Lissabon. Museum. **188**, **232–33**.
London. Buckingham Palace. 155, (155), 156, **217**.
London. National Gallery. 15, 16, 18, 30, 35, 37, 39, 42, 43, 47, 48, 54, 57, 63, 69, 73, (95), 96, 97, 104, (106), 110, 111, 117, 122, 140, **149–51**, 152, 153, (155), **158–60**, 163, 179, **184–86**, 188, **190–91**, 196, **206**, **229**.
Lotmar. Samml. Zürich. **220**.
Lübeck. Marienkirche. **209–11**.
Lüttich. Museum. **221**, **231**.
Lütschena. Samml. Speck v. Sternberg. (147).
Luini. Bernardino. 176.
Lyon. Museum. **104–08**, 110, 114, 121, (134), 141, 170, 174, 178, (183), 186.

Madrid. Kgl. Schloss. **228**.
Madrid. Museum des Prado. 65, 69, 93, 94, (95), 103, (147), 175, (188), **205**, **207**, **217**, **224**.
Mâle, E. (86), (110), (173).
Mander, K. van. 1, 11, 14, 45, 52, 81, (81), 82, 208.
Mann. Samml. Glasgow. 103.
Mantegna, A. 55, 112, 176.
Marées, H. von. 59, 70, 71.
Masaccio. 55, 67.
Massys, Cornelis. 209.
Massys, Jan. 228.
Massys, Quinten. 17, 18, 20, 21, 126, 178, **(182–83)**, 186, 190, 193, 195, (203), 209, 214, (223), 231, 232.
Matthys. Samml. Brüssel. 101.
Meckenem, Isr. von. 97.
Meer, Jan van der. 57.
Meier-Graefe, J. (68), 70, (94), (96).
Meister des Bartholomaeus Altars. 112, (158).
Meister von Flémalle. 21, 25, 31, 41, 45, 69, (89), 103, 104, (147), 175, 233.
Meister der Glorifikation Mariae. 214, (214).
Meister des Hausbuchs. 176.
Meister der Heiligen Sippe. 115.
Meister der Magdalenenlegende. 220.
Meister der Ursulalegende. 100.
Meister P. W. von Koeln. 114.
Meister von St. Sang. 201, 203.
Meister der Spielkarten. 167.
Meister der weiblichen Halbfiguren. 199, 201, 205, 218.
Meister W. mit dem Schlüssel. 97, 104, 148.
Meister Wilhelm von Koeln. 173.
Meister von Zwolle. 167.
Metmann. 204.
Memling, H. 5, 11, 13, 14, 16, **20**, 22, 23, **26**, 27, 28, 30, 32, 35, 39, 42, 43, 45, 47, 48, **49**, 50, 52, 60, 70, 71, (89), 91, 92, 100, 101, (101), 105, 109, (109), **110**, **111**, **112**, **114**, **115**, **117**, **122**, (130), 136, (136), **144**, 145, (147), 148, 151, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 183, 209, 219, 223.
Metzl. Samml. Berlin. Moskau. **139**, 143.
Meyer van den Bergh. Samml. Antwerpen. **217**.
Michelangelo. (132), 164.
Michel. 186.
Michiels. 120, (129), (139), (147), (153), (161).
Molinier, E. (132), 133.
Mont, Pol de. (85), (182).
Mostart, Jan. 81, 204, 208.
Moulins. Maître de. 60, 61, (101).
München. National-Museum. **229**.
München. Pinakothek. 25, 26, 41, 45, 48, 49, **71**, (81), 90, 91, 100, 101, 103, 107, 115, **117–119**, **124**, 144, **155–56**, **216**, **217**, **221**.

Nardus. Samml. Paris. **229**.
Najera. Rioja. Sta. Cruz. **206**.
Nöddebo Kirche bei Fredensborg. Seeland. **215**.
Northbrook, Lord. Samml. London. **(147)**, (215), **217**, **220**, **(230)**.
Nürnberg. Germ. Museum. 103, (107), (110), 201, **202**.

Orley, B. von. 18.
Ouwater, A. van. 4, 12, 14, 21, 25, 26, 42, 52, **56**, 57, 64, 72, 81, 82, 83, 87, 90, 92, 93, 95, 115, 135, 145, 190.
Oporto. Museum. **232**.
Oppenheim, Baron von. Sammlung. Köln. **233**.
Overbeck (132).

Paculty. Sammlung. Paris. **191–92**, 232.
Padua. Pinakothek. **221**.
Palermo. Museum. 215.
Paris. Louvre. 14, 15, 16, 26, 35, 38, 39, 41, 43, 48, 50, 52, 53, 59, 63, 68, 74, 87, 92, 97, 105, 107, 110, (110), **111–16**, 117, 118, 119, 122, (132), 136, **138–43**, 140, 144, 145, **(147)**, 148, 155, 161, 207.

Patinir, J. (148), 152, 188, (188), 195, 199, 209, 221.
Peltzer, A. (170).
Perkins. (132).
Perugino. 55.
Petersburg. Eremitage. 26, 175, **191—92**, **221**.
Phidias. 19.
Picard. Sammlung. Paris. (132).
Pirenne. (114), (128).
Pico della Mirandola. 55.
Plasencia. Kathedrale. 140.
Potter, P. 54, 72.
Poussin, N. 67, 72, 75, (176), 179.
Prag. Rudolfinum. 92, 94, 96, 110, 144.
Prince, Morton. Sammlung. Boston. **224—25**.
Provost, Jan. 19, 75, 117, **232—33**.
Pulzky. (109), (132).

Quinzio, Giov. (165).

Rafael. 55, 71, (132).
Rappaert. Sammlung. Brügge. 226
Rembrandt. 29, 71, 72, 73, 75, 88, 133, 176, 177.
Ribera, G. (132).
Ricard. Sammlung. Frankfurt a. M. (100).
Riegl, A. 28, 82, 88, 135, 136.
Rigaux. Sammlung. Lille. **233**.
Roehrer. Sammlung. München. 195.
Robinson, E. 225.
Rogier van der Weyden. 5, 11, 13, 14, 21, 25, 26, 27, 31, 32, **34**, 41, 42, 43, 45, 48, 50, 58, 60, 64, (89), 95, 96, 100, 101, (101), 102, 103, 108, 109, 110, 112, 115, 117, 118, (130), 131, (136), 145, (147), 148, 162, 175, 176, 233.
Rom. Academia di San Luca. **154—56**.
Rood. 63.
Rosen, F. 46, 47, 48, 91, 117.
Rothschild, Baron E. de. Sammlung. Paris. (215).
Rouen. Museum. 2, 12, 15, 16, 32, 33, 37, 38, 39, 44, 61, 106, 111, 121, 134, (139), 140, 147, 153, 155, 159, **160—64**, 165, 174.
Rubens. 10, 15, 37, 67, 72, 74, 75, 176, 231.
Ruhl. Sammlung. Köln. 231.

Salting, G. Sammlung. London. 13, 26, 46, **89—99**, 102, 151.
Sarto, A. del. 26.
Scheibler, L. 85, 104, (109), (112), 121, 124, 126, 145, (182), 204, 221, 231.
Schickler, Baron de. Sammlung. Paris. 90, 96, 97, **157—58**.
Schlosser, J. von. (107).
Schleissheim. Galerie. **189**, 219.
Schmidt. (109), 121.
Schnaase. (133), (155), (161), (163).
Schongauer, M. 101, 112, 167.
Schubert. Soldern. 59, 69, 82, 91, (130).
Scribe. Sammlung. Gent. **216**.
Sedelmeyer. Sammlung. Paris. **215—16**, **220**.
Segovia. San Miguel. 205.
Serrières. (109).
Settignano, Desiderio da. (170).
Sigmaringen. Gemäldegalerie. 12, 15, 19, 64, 65, 73, 74, 92, 103, 108, **173—75**, 187.
Simon, James. Sammlung. Berlin. **172—73**.
Siret. 130, (147).
Sluyter, Claus. 4, 158.
Somzée, de. Sammlung. Brüssel. 98, 168.
Spinelli, Niccolo. 114.
Stirum, Graf. Brüssel. **231**.
Stockholm. Museum. 140, 142, 205.
Strassburg. Gemälde-Galerie. 180, **184**, 185, 188, **193—95**.
Strigel, Bernh. (107).

Thiem. Sammlung. 69.
Thode, H. 85, (86), (178).
Tintoretto. 19, 176.
Tizian. 72.
Toledo. Kathedrale. 233.
Traumann, R. Sammlung. Madrid. 14, **100—02**, 103, 104, 121, 123, 153, **180—84**, 186, **216**.
Tschudi, von. 104, (109), (132), 139, (230).
Turin. Pinakothek. 49, 91, 94, **(147)**, **221**.
Turner. Sammlung. London. 87.

Valencia, Graf von. Sammlung. Madrid. **206**.
Valentiner, W. 85, 214, 226.
Velasquez. 59, 65, 67, 72, (145).
Velde, H. van de. 34.
Velde, W. van de. 49.
Venedig. Akademie. **206**.
Venedig. Museo Civico Correr. (132), (133).

Waagen. (109), (133), (147), (175), 190, 192, 208, 217, 220, 221, 224.
Wantage, Lady. **168—72**, 175, 197.
Weale. 1, 80, (81), (106), 108, (109), 114, 117, 120, 127, 128, (129), 130, 131, 132, (133), 134, 137, 138, 139, (141), 146, 147, (147), 148, 149, 150, (150), 152, 155, (155), 158, (158), 160, 161, 162, (162), (163), (165), 167, (173), 174, 175, 199, 200, 207, 208, 213, 214, (215), 220, 231.
Weber. Samml. Hamburg. (89).
Weimar. Goethehaus. (132).
Weisbach. W. (89), 172.
Wenzelburger. (128).
Westminster, Herzog von. Sammlung. Grosvenor House. London. **223—24**.
Weyer. Sammlung. Köln. 173.
Wien. Kais. Gemälde Galerie. 25, 41, 42, 43, 44, 66, 72, 81, 87, 90, 91, 92, 115, **124—26**, 144, **(147)**, 164, **166—68**, 178, 180, (188), 190, **204—05**, 209, **221**, 223, **231**.
Wien. Lichtenstein-Galerie. (132), 144, 145, 176.
Willet. Sammlung. Brighton. 201.
Woltmann-Woermann. 117, 121, (150), (165), (167), (175).
Wundt. 61, 62, 63.

